சான்றோர் தமிழ்

க.பூரணச்சந்திரன்

சான்றோர் தமிழ்

க. பூரணச்சந்திரன்

Thulir Software Technologies

Chennai

சான்றோர் தமிழ்

ஆசிரியர் : முனைவர் க. பூரணச்சந்திரன்

உரிமை : ஆசிரியருக்கு

முதற்பதிப்பு : மே 2014

பதிப்பு : Thulir Software Technologies

Chennai

முன்னுரை

"சான்றோர் தமிழில் சில எளிய பார்வைகள்" என்னும் இந்நூலில் பத்துக் கட்டுரைகள் அமைந்துள்ளன. முதல் நான்கு கட்டுரைகள், தொல்காப்பியத்தின் கவிதைக் கொள்கைகளை எடுத்துரைப்பனவாக அமைந்துள்ளன. அடுத்த ஆறு கட்டுரைகள், சங்க இலக்கியங்களின் கவிதைக் கொள்கைகளை எடுத்துரைப்பவை. தொல்காப்பியத்திலும், சங்கச் சான்றோர் கவிதைகளிலும் காணப்படும் சில செய்திகளைப் பற்றிய என் கருத்துகளாதலின் இந்நூலுக்குச் "சான்றோர் தமிழில் சில எளிய பார்வைகள்" எனப் பெயரிடப்பட்டுள்ளது.

இதில் உள்ள கட்டுரைகள் பெரும்பாலும் கருத்தரங்குகளில் வாசிக்கப்பட்டவை. கவிதைக் கொள்கை பற்றியவை, தொல்காப்பியமும் சங்க நூல்களும் பற்றியவை என்னும் ஒருமைப்பாடு இவற்றினுள் அமைந்துள்ளது. பொதுவாகப் பழந்தமிழில் ஆர்வம் காட்டுபவர்களுக்கு எளிய முறையில் கருத்துகளைச் சொல்லும் வண்ணமாக இக்கட்டுரைகள் அமைந்துள்ளன, எளிமையினால் கருத்துகள் நீர்த்துப் போகும் அல்லது குறைவுபடும் என்று முற்றிலும் கருதுவதற்கில்லை. முதுகலை நிலையில், அல்லது எம்.ஃபில், பிஎச்.டி என்னும் ஆய்வு நிலைகளில் புதியநோக்கில் தொல்காப்பியத்தையும் சங்க

இலக்கியத்தையும் ஆராயப் பயில்வோர்க்கும் இக்கட்டுரைகள் பயனளிப்பனவாக அமையக்கூடும்.

வழக்கம்போலவே என் கருத்துகளை நூலாக்குவதில் உதவி புரிகின்ற என் மகன் செவ்வேள், மனைவி செல்வநாயகி ஆகிய இருவருக்கும் என் நன்றி இப்போதும் உரியது.

சென்னை-129

உள்ளடக்கம்

1. பொருளதிகார முதல்இயல் நூற்பாக்கள் நோக்கில் தொல்காப்பிய அமைப்பு.

2. தொல்காப்பியமும் இலக்கிய ஆய்வும்

3. தொல்காப்பியப் பொருள்கோள் முறையியல்

4. தொல்காப்பியமும் வக்ரோக்தியும்

5. சங்க இலக்கியமும் திணைக்கோட்பாடும்

6. சங்க இலக்கியத்தில் பாலைத்திணை

7. தமிழ்ச் சிறுகதையும் சங்கப் பாக்களும்

8. அமைப்பிய நோக்கில் சங்க இலக்கியம்

9. சங்ககாலப் போர்முறைகளும் விதிகளும்

10. புறநானூறும் வெண்பாமாலையும்

1

பொருளதிகார முதல்இயல் நூற்பாக்கள் நோக்கில் தொல்காப்பிய அமைப்பு

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தை இருவித நோக்குகளில் இதுவரை ஆய்வாளர்கள் பார்த்துவந்துள்ளனர். ஒன்று அது ஒரு வாழ்வியல் நூல்-வாழ்க்கை தொடர்பான விதிமுறைகளைச் சொல்லுவது, தமிழர்களின் பண்டைய பண்பாட்டினைக் கூறுவது என்ற நோக்கு. இன்னொன்று, தொல்காப்பியம் ஒரு கவிதையியல் நூல்-அரிஸ்டாடில் எழுதிய 'பொயடிக்ஸ்' போன்றதொரு நூல் என்ற நோக்கு.

வாழ்க்கைக்கான இலக்கணத்தை எந்த ஒரு நூலும் அறுதியிட்டுக் கூறிவிட முடியாது. ஏனென்றால் மனித வாழ்க்கை எந்த ஓர் இலக்கண வரையறைக்குள்ளும் அடங்குவதல்ல. காலந்தோறும் மாறிக்கொண்டே செல்லும் இயல்பு படைத்தது அது. மாற்றம் ஒன்றுதான் மனித வாழ்க்கையின் அடிப்படை விதி. மேலும் தொல்காப்பியம் மனித வாழ்க்கை முழுவதற்குமான பார்வையையும் முன்வைக்கவில்லை. குழந்தைப் பருவம் முதல் ஒருவன் அல்லது ஒருத்தி கட்டிளம் பருவத்தை அடைவது வரையிலான கால நிகழ்வுகளைப் பற்றி அது கவலைப்படவில்லை. குழந்தை பிறந்து

செவிலி மகிழ்ந்தபிறகு மனிதனின் இறப்பு வரை என்ன நிகழ்கிறது என்பது பற்றியும் அது கூறவில்லை. காளைப்பருவம் அடைந்த ஒருவனும் கன்னிப்பருவம் அடைந்த ஒருத்தியும் காதல் வாழ்க்கையை மேற்கொண்டு இல்லறம் என்னும் சடங்கிற்குள் (கரணத்திற் குள்) புகுவதோடு தொல்காப்பியம் காட்டும் அகவாழ்க்கை முடிந்துவிடுகிறது. பெரும்பாலும் மனிதனின் வாழ்க்கையில் முக்கியப் பிரச்சினைகள் யாவுமே அதற்குப் பிறகு தான் தொடங்குகின்றன. அவை பற்றித் தொல்காப்பியம் அக்கறை காட்டவில்லை.

பொது அமைப்பு

எழுத்து, சொல் இரண்டு அதிகாரங்களும் எவ்விதம் மொழியின் கூறுகளைப் பற்றி இலக்கணம் உரைக்கின்றனவோ, அதுபோலவே, எழுத்து, சொல், தொடர் போன்றவற்றால் அமையும் இலக்கியத்தைப் பற்றிய இலக்கணத்தை உரைப்பதாகப் பொருளதிகாரம் அமைகிறது. எனவே தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தைக் கவிதையியல் நூல்-அதாவது இலக்கியத்திற்கான இலக்கணத்தைக் கூறும் நூல் என்று கருத வேண்டுமே தவிர வாழ்க்கைநோக்கில் பார்ப்பது ஏற்றதன்று. (எழுத்து-சொல் x பொருள், அதாவது மொழியின் அமைப்பு x மொழியின் பொருள் என்பது இங்கு காணப்படும் அமைப்பு.)

தொல்காப்பியத்தின் எழுத்து, சொல், பொருள் என்ற முப்பகுதிகளிலும் ஒன்பது ஒன்பது இயல்கள் உள்ளன. ஒவ்வொரு அதிகாரமும் ஐந்து + நான்கு என்ற வகையில் இரண்டிரண்டு பகுதியாக அமைந்துள்ளது. எழுத்ததிகாரத்தின் ஐந்து இயல்கள் புணர்ச்சிக்கென ஒதுக்கப்பட்டு, பிற நான்கு இயல்கள் பொதுச் செய்திகளைக் கூறுகின்றன. சொல்லதிகாரத்தின் ஐந்து இயல்கள் தொடரிலக்கணத்தைப் பேச, பெயர்-வினை-இடை-உரி என்ற நான்கியல்கள் அந்தந்தச் சொல்லுக்கென ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. பொருளதிகாரத்தின் அமைப்பு இலக்கியத்திற்கான பொருள்-உணர்த்து முறை என்ற விதத்தில் அமைந்துள்ளது. அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் என்ற முதல் ஐந்து இயல்களும் கவிதைக்கான பொருள் **(theme)**அமையவேண்டிய முறையைப்பற்றிப் பேசுகின்றன. உவமவியல், மெய்ப்பாட் டியல், செய்யுளியல், மரபியல் என்ற பின் நான்கு இயல்களும் கவிதையின் வடிவம், உத்தி பற்றிப் பேசுபவை.

கவிதைப்பொருளை அகம்-புறம் எனச் சிந்தித்து அவ்வவற்றுக்கென இயல்கள் அமைத்து, பிறகு அகத்தின் இருவகைக் கைகோள்களான களவு கற்பு இவற்றிற்கென இரு இயல்கள் அமைத்து, பிறகு எஞ்சிவிட்ட செய்திகளைக்கூறப் பொருளியல் என்றதோர் இயலை அமைத்திருக்கிறார். அதன்பின் வரும் நான்கு இயல்களும் கவி தையின் உணர்த்துமுறைக்கான கருவிகள் **(techniques and tools of**

poetry) பற்றியவை. எல்லா இலக்கியக் கருவிகளைப் பற்றியும் தொல்காப்பியம் கூறவில்லை. மெய்ப்பாடு, உவமை, யாப்பு முறைமைகள், மரபுவழி சொற்களை அமைத்தல் ஆகிய நான்கு கருவிகளை மட்டுமே தொல்காப்பியர் முக்கியமாகக் கருதியிருக்கிறார். அகக் கவிதை தமிழில் முதன்மை பெறுவதாகலினாலும், அதன் நாடகத் தன்மைக்கு மெய்ப்பாடுகள் அடிப்படையாகலானும் மெய்ப்பாட்டியலும், பிறகு உணர்த்தும் பாங்கில் அணிகள் முதன்மை பெறுவன என்ற முறையில் உவமையியலும் அமைத்துள்ளார். அக்காலத்தில் உவமையை முதன்மையணியாகக் கருதுவது இயல்பாக இருந்தமையால் உவமையணி அலங்காரத்தன்மைக்குத் தோற்றுவாயாக அமைந்துள்ளது. பிறகு கவிதையின் வடிவத்திற்கு உதவும் செய்யுள் என்பதன் கூறுகளைச் சொல்லி, இறுதியாகக் கவிதைக்கு மரபு முக்கியம் ஆகலின் மரபியலை அமைக்கிறார்.

சமஸ்கிருத நூலார் கூறும் கொள்கைகளில் ரசம், அலங்காரம் ஆகிய இரண்டின் செய்திகளை மட்டுமே தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியல், உவமவியல் ஆகியவற்றில் கூறுகின்றார். இவை இரண்டும் நாடகமேடை வெளிப்பாடு x இலக்கியப் படைப்பு வெளிப்பாடு என்னும் எதிர்வுகள் அடிப்படையில் உள்ளன. வடநூலாரின் த்வனியை உள்ளுறை என்பதில் அடக்கி வெவ்வேறிடங்களில் தொல்காப்பியர் சொல்கிறார். ஔசித்தியம், அவர் எடுத்துரைக்கும்

முறை வாயிலாகவே வெளிப்படுகிறது. எஞ்சியவை அவ்வளவாகத் தொடப்படவில்லை.

அகம்-புறம்

அகத்தில் முதன்மையானது கூற்று. எந்தக் கைகோள் ஆயினும், தலைவன், தலைவி, செவிலி, தோழி முதலிய மாந்தர்கள் தங்கள் உணர்வுகளைக் கூற்றுகள் வாயிலாகவே வெளிப்படுத்துகின்றார்கள். எனவேதான் அகத்திணை துறை என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தவில்லை. கண்டோர் கூற்று, பரத்தை கூற்று, பாங்கன் கூற்று என்றுதான் இடம் பெறும். "புறத்தொழுக்கத்திலிருந்து திரும்பிய தலைவனைத் தோழி வாயில் மறுத்தது" போன்ற தொடர்களெல்லாம் அக்கூற்று எழுந்த சூழலைச் சொல்வனவே அன்றித் துறைகள் அல்ல.

புறத்திணையில் துறைகள் உண்டு. தானைமறம், குதிரைமறம், தார்நிலை, கூழை தாங்கிய எருமை என்பனவெல்லாம் துறைகள். இவை போர் நிகழ்வுகள். புறத் திணையியலில் கூற்றுகளைவிட நிகழ்வுகளை எடுத்துரைத்தலே முதன்மை பெறுகிறது. இதுவும் கூற்று x துறை என்ற எதிர்வு முறையிலேயே அமைந்துள்ளது. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் காட்டும் அடிப்படை அமைப்பு. மேற்கண்டது, தொல்காப்பியத்தின் பொதுவான அமைப்புநிலை.

நூற்பாக்களின் தொடர்பு

தொடர்பான விஷயங்கள் அனைத்தையும் ஒரே இடத்தில் தொகுத்துச் சொல்லத் தொல்காப்பியர் முயற்சி செய்தாலும் அவரையறியாமலே வெவ்வேறு இடங்களில் அவை அமைந்து கிடக்கின்றன. மேலும் ஒரே நூற்பாவாக அமைய வேண்டியவை பிரிந்தும் கிடக்கின்றன. தொல்காப்பிய நூற்பாக்களின் அர்த்தத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது, நூற்பாக்களின் முறைவைப்பு ஒழுங்குற அமையவில்லை. உதாரணக, செய்யுளியலில் 184ஆம் நூற்பா இது:

> காமப்புணர்ச்சியும் இடந்தலைப்படலும்
>
> பாங்கொடு தழாஅலும், தோழியிற் புணர்வும் என்று
>
> ஆங்கந் நால்வகையினும் அடைந்த சார்பொடு
>
> மறையென மொழிப மறையோர் ஆறே.

இது களவு பற்றிய விளக்கம். களவியலின் தொடக்க நூற்பாவாக அமைய வேண்டியது.

> மறை வெளிப்படுதலும், தமரின் பெறுதலும்,
>
> இவை முதலாகிய இயல்நெறி திரியாது
>
> மலிவும் புலவியும் ஊடலும் உணர்வும்
>
> பிரிவொடு புணர்ந்தது கற்பெனப்படுமே

என்பது கற்பின் இலக்கணம் கூறும் நூற்பா. இது கற்பியலின் தொடக்க நூற்பாவாக இருப்பின் பொருத்தமாக அமையும். ஆனால் இது செய்யுளியலின் 185ஆம் நூற்பாவாக உள்ளது.

செய்யுளியலின் 206ஆம் நூற்பா இது:

இன்பமும் இடும்பையும் புணர்வும் பிரிவும்

ஒழுக்கமும் என்றிவை இழுக்குநெறி இன்றி

இதுவாகு இத்திணைக்கு உரிப்பொருள் எனாஅது

பொதுவாய் நிற்றல் பொருள்வகை என்ப

என்பது. பொதுவான பொருள்வகை என்பதை இது வரையறுக்கிறது. உண்மையில் இதுதான் பொருளியலின் தொடக்க நூற்பாவாக இருக்க வேண்டும். இம்மாதிரி இடமாற்றங்கள் பல தொல்காப்பியத்தில் உள்ளன. இவை தொல்காப்பியத்தில் இயல்பாக அமைந்துவிட்டனவா, பின்னர் எடுத்தெழுதியோர் மாற்றிவிட்டனவா என்பது தெரியவில்லை.

இடைச்செருகல்

தொல்காப்பியத்தில்-குறிப்பாக அதன் மரபியலில் இடைச்செருகல் உண்டு என்பது பல்லாண்டுகளாக இருந்துவரும் கருத்து. இது

உண்மை என்றே தொல்காப்பியத்தின் அமைப்பு தெரிவிக்கிறது. மரபியலின் தொடக்கப்பகுதிகள் மரபுவழியில் சொற்களை எப்படிக் கையாள்வது என்பது பற்றி அமைகின்றன. இளமைப்பெயர், ஆண்பாற்பெயர், பெண்பாற்பெயர், முதலில் வருகின்றன. பிறகு உயிர்ப்பாகுபாடு சொல்லப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் பிறகு அந்தந்த அறிவினைக் கொண்ட உயிர்களின் பெயர்களைத் தெரிவிப்பதற்கே. அவற்றின் இளமைப்பெயர்கள், பெண் பாற்பெயர்கள், ஆண்பாற்பெயர்கள் முதலியனவும் தெரிவிக்கப்படுகின்றன

ஆனால் திடீரென்று 71ஆம் நூற்பா முதலாக அந்தணர்க்கு உரியவை, அரசர்க்கு உரியவை, என்றெல்லாம் தொடங்கி மனிதர்களின் சாதிப்பிரிவினை பற்றிப் பேசப்படுகிறது. அதன்பிறகு மறுபடியும் ஓரறிவுயிரான புல், மரம் பற்றிய செய்தி தொடர்கிறது. இந்த அமைப்பு வேறுபாடே இது ஏற்கத்தக்கதன்று என்பதைத் தெரிவிப்பதோடு, சாதிப்பிரிவினை பற்றிய நூற்பாக்கள் இடைச்செருகலாக இருக்கலாம் என்ற எண்ணத்தையும் ஏற்படுத்துகின்றன. 93ஆம் நூற்பா வரை இவ்விதம் மரபு பற்றிச் சென்று, மீண்டும் முதல்நூல், வழிநூல் என்றெல்லாம் பொருள் மாறுகிறது. இங்கும் காரணகாரியத் தொடர்ச்சி இல்லை.

மேலோர்-கீழோர்

தொல்காப்பிய நூற்பாக்களில் அடிக்கடி மேலோர்-கீழோர் என்ற இருமை எதிர்வைக் காண்கிறோம். தொல்காப்பியர் கூறும் மேலோர் யார், கீழோர் யார் என்பது தெளிவாக நாம் உணருமாறு இல்லை. மரபியலில் சாதிப்பிரிவு பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுவன அவருடைய உண்மையான கருத்து எனின், வருணாசிரம அடிப்படையிலான நோக்கைத்தான் மேலோர்-கீழோர் என்பது உணர்த்துவதாக முடியும். மேலோர்க்கு ஆக்கிய கரணம், கீழோர்க்கு ஆகிய காலமும் உண்டு என்று தொல்காப்பியர் கூறுவதை நோக்கினால், பிராமணர்க்கும் அரசர்களுக்குமே கரணம் என்பது முதன்மையாக உரியது, பிறகு அது பிற கீழ்ச்சாதியினர்க்கும் உரியதாயிற்று என்ற பொருள்படுகிறது. இது அக்காலத் தமிழ்ச் சமுதாய அமைப்பினைக் காட்டவில்லை. அக்காலத் தமிழ்ச் சமூக அமைப்பின்படி, அரசர்களும் நிலக்கிழார்களும் (வேளாளர்களும்) வணிகரும் உயர்நிலையில் இருந்ததாகத் தோன்றுகிறது.

சாதிஅடிப்படையிலான பாகுபாடு தொல்காப்பியர் தாமாகப் புகுத்தும் கருத்து என்று தோன்றுகிறது. அக்காலக் கலாச்சார வாழ்க்கையை நாம் அறிய இதில் தெளிவு முக்கியமானது. ஆனால் இதுபற்றிய தெளிவினைப் பெறஇயலாத நிலையில் இருக்கிறோம்.

நூற்பாக்களின் அமைப்புமுறை

சமூக அடிப்படையில் தொல்காப்பிய அமைப்பினைக் காண்பதைவிட, அதன் நூற்பாக்கள் வாயிலாக நோக்குவது பயன்தரும். தொல்காப்பியத்தில் நூற்பாக்கள் அமைந்துள்ள விதத்தைப் பின்வருமாறு பகுக்கலாம்.

1. பகுத்துநோக்குதல். இதில் எண்ணிக்கை கூறல், அடுக்கிக்கூறுதல் போன்றவையும் அடங்கும்.

2. வரையறை செய்தல்.

3. பிறர் கூற்றை ஏற்றுக்கொள்ளுதல். இதில், முன்னோர் மொழிந்ததை ஏற்று மொழிதல். தொல்காப்பியருக்குச் சமகாலத்தில் இருந்த அறிஞர்களின் மொழியை எடுத்தாளுதல் இரண்டும் அடங்கும்.

4. தேற்றம் கூறுதலும் தெளிவுபடுத்தலும். காரணம் உரைத்தல், முறைப்படுத்திக் கூறுதல், விளக்குதல் ஆகியவையும் இவற்றில் அடங்கும்

5. விதிவிலக்குக் கூறுதல். சிறப்புவிதி கூறுதலும் இதில் அடங்கும்.

6. பொதுமைப்படுத்தல்.

இப்பகுப்பு தொல்காப்பிய நூல் முழுமைக்கும், மூன்று அதிகாரங்களுக்கும் பொருந்தும்.

அகத்திணையியல் அமைப்பு

மேற்கூறிய பகுப்பினை விளக்குவதற்காகப், பொருளதிகாரத்தின் முதல் இயலான அகத்திணையியலை மட்டும் பார்க்கலாம்.

1. கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய் முற்படக் கிளந்த எழுதிணை என்ப- என்பது முதல்நூற்பா. இதில் **பகுத்தல், எண்ணிக்கூறல்** இரண்டும் காணப்படுவது தெளிவு. முற்படக்கிளந்த என்பது வரிசை முதன்மையைச் சுட்டுவது. (ஏனெனில் பிற்பட உரைக்கப்போகும் எழுதிணைகள் புறத்திணையியலில் வருகின்றன).

2. அவற்றுள்-நடுவண் ஐந்திணை நடுவணது ஒழிய

படுதிரை வையம் பாத்திய பண்பே.

இந்நூற்பாவில் ஒன்றை விலக்குதல் காணப்படுகிறது. வரிசை முறையில் ஒவ்வாததை விலக்குவதும் **பகுப்பின்**பாற்படும்.

3. முதல் கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே நுவலுங்காலை முறைசிறந்தனவே-முறைப்படி சிறப்புடையவை. இது வரிசைப்படுத்தல். **பகுத்து ஆராய்தலின்** ஒரு கூறே ஆகும்.

முதல் கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே என்பது அடுக்கியும் எண்ணியும் கூறல்.

4. முதல் எனப்படுவது நிலம் பொழுது இரண்டின் இயல்பு என மொழிப இயல் புணர்ந்தோரே-இதில் வரையறை அடங்கியிருப்பினும், "அதைக் கூறியவன் நானல்ல, பிறர்" என்பது தெளிவு படுத்தப்படுகிறது. எனவே **பிறர்கூற்று ஏற்றல்** என்பதில் இது வரும். இயல்புணர்ந்தோர் என்பது முன்னோராகத்தான் இருக்கவேண்டும் என்ற அவசியமில்லை.

5. மாயோன் மேய காடுறை உலகமும் எனத் தொடங்கி நிலப்பகுப்பைக் கூறும் நூற்பா அடுத்தது. சொல்லிய முறையால் சொல்லவும் படுமே என்பதும் **பிறர் நோக்கிற்கு இடமளித்த**லைக் காட்டும் செய்யுள்தான். அடுக்கிக்கூறுதலும், வேறுவகையாகவும் கூறலாம் என்றலும் உடன் இடம்பெற்றுள்ளன.

6. காரும் மாலையும் முல்லை... ...என்மனார் புலவர்-இதுவும் முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல் ஆகும். **(பிறர் கூற்றை ஏற்றல்)**

7. பனி எதிர் பருவமும் உரித்தென மொழிப-**முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல்** அல்லது **பிறர்கூற்று ஏற்றல்**. இதுவும் உண்டு என்பதால், பிறவே பெரும்பான்மை என்பது பெறப்படும்.

8. வைகறை விடியல் மருதம், எற்பாடு நெய்தல் ஆதல் மெய்பெறத் தோன்றும்-**தேற்றம் கூறல்** (தெளிவானதை எடுத்துரைத்தல்).

9. நடுவுநிலைத் திணையே... ...முன்னிய நெறித்தே என்பது **முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல்** ஆகிறது.

10. பின்பனிதானும் உரித்தென மொழிப-இதுவும் **முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல்**.

11. இருவகைப் பிரிவும்.... ...என்மனார் புலவர்-**முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல்**

12. திணைமயக்குறுதலும் கடிநிலை இலவே-வழுஅமைதி அல்லது **விதிவிலக்கு ஒப்புதல் (exemption)**. இருப்பினும் முடிபாக வருவது, "மொழிப, புலன் நன்குணர்ந்த புலமையோரே" என்னும் தொடர். இது **முன்னோர் கூற்றை எடுத்துமொழிதல்**.

பெரும்பாலும் தொல்காப்பியர் ஒரு நூற்பாவில் ஒருவகையான கூற்றையே பயன்படுத்துகிறார். எனவே இந்நூற்பா போன்றவற்றை இருவேறு நூற்பாக்களாகக் கொள்ள இயலும். முதல் நூற்பா விதிவிலக்குக் கூறலாகவும், அடுத்தது பிறர் கூற்று ஏற்றலாகவும் அமையும்

13. உரிப்பொருள் அல்லன மயங்கவும் பெறுமே-வேறுவகையாகவும் கூறலாம் என்றல். இதுவும் **விதிவிலக்குக் கூறலே** ஆகும்

14. புணர்தல்... ....தேருங்காலை திணைக்குரிப் பொருளே-**தேற்றம் கூறல்**

15. உண்டென மொழிப ஓரிடத்தான-**விதிவிலக்கு ஒப்புதல்**.

16. கலந்தபொழுது காட்சியும் அன்ன-முன்கூறியதற்கு இணைப்பு இது. எனவே **தெளிவுபடுத்தலில்** அடங்கும்.

17. முதல் எனப்படுவது ஆஇரு வகைத்தே-**தேற்றம் கூறல், எண்ணிக்கூறல்** இரண்டும் அடங்கிய பகுப்புக்கூற்று.

18. கரு என மொழிப-முன்னோர்/**பிறர் கூற்றை எடுத்துக்கூறுதல்**

19. வாரா ஆயினும் வந்தநிலத்தின் பயத்தவாகும்-**விதிவிலக்குக் கூறுதல்**

20. ஆஇருவகைய-திணைநிலைப்பெயரே-**எண்ணிக்கூறல், எனவே பகுத்தல்** கூற்று.

21. ஆவயின் வரூஉம் கிழவரும் உளரே-**விதிவிலக்குக் கூறுதல்**

22. ஆனா வகைய-**தேற்றம் கூறல்**

23. புறத்துக் கடிவரை இல-**தெளிவு படுத்தல்**. உண்மையில், இது **அடியோர், வினை வலர்** ஆகியோரும் அகத்திணைக்கு உரியவர்கள் என்பதைத்தான் தெளிவுபடுத்துகிறது. ஆனால் **விதிவிலக்குக்**

கூறலாகவே யாவரும் கருதியுள்ளனர். தொல்காப்பியர் காலத்தில் அடியவர்களும் (அடிமைகளும்) வினைவலர்களும் (வேலைக்காரர்களும்) இருந்தமையை இந்நூற்பா தெளிவாகக் காட்டுகிறது.

24. ஆகியநிலைமை அவரும் அன்னர்-**தெளிவு படுத்தல்**.

25. ஓதல்... ...பிரிவே-**அடுக்கிக் கூறல், பகுத்தல்** கூற்று.

26. உயர்ந்தோர் மேன-**தெளிவுபடுத்தல்**

27. வேந்தன் மேற்றே-**பகுத்தல்**

28. இழைத்த ஒண்பொருள் முடியவும் பிரிவே-
முறைப்படுத்திக்கூறுதல், தெளிவுபடுத்தல்

29. மேலோர் முறைமை நால்வர்க்கும் உரித்தே-**தெளிவுபடுத்தல்**

30. மன்னர்பாங்கின் பின்னோர் ஆகுப-**தெளிவுபடுத்தல்**

31. உயர்ந்தோர்க்குரிய ஓத்தினான-**தெளிவுபடுத்தல்**. முன்பே உயர்ந்தோர் மேன என்ற தொடர் இடம் பெற்றது. தொல்காப்பியர் அடிக்கடி கூறும் உயர்ந்தோர், மேலோர் என்போர் யார் என்பது தெளிவுபடவில்லை. உயர்ந்தோர் என்பதை இங்கு பிராமணர் களாகக் கொள்ள இயலவில்லை. ஆயர் வேட்டுவர் போன்றோரிலும் கிழவர்

(தலைவர்) உண்டு எனில் அவர்கள் மேலோர் இல்லையா என்ற கேள்வி எழுகிறது. அல்லது கிழவர், மேலோர் இரண்டின் அர்த்தங்களும் முற்றிலும் வேறுபட்டனவா?

32. ஏனோர் மருங்கினும் எய்திடன் உடைத்தே-**விதிவிலக்குக் கூறுதல்**

33. பொருள்வயின்... ....ஒழுக்கத்தான-தெளிவுபடுத்தல். இங்கும் உயர்ந்தோர் என்ற சொல் நோக்கத்தக்கது.

34. மகடூஉவோடு இல்லை-**தேற்றம் கூறல்**. கடுமையாக மறுத்தல்.

35. எத்திணை மருங்கினும்....பொற்புடை நெறிமை இன்மையான-எத்திணை மருங்கினும் என்பது பொதுமைப்படுத்தல். பொற்புடை நெறியன்று என்பது தேற்றம் கூறல்.

36. தன்னும் அவனும்... ....ஆகிய கிளவியும் அவ்வழி உரிய-பிறவும் உண்டு என்பதை இது காட்டுகிறது. ஓரளவு **தொகைப்படுத்திக் கூறுதல். தெளிவுபடுத்தல்**.

37. தாயரும் உளரே-**விதிவிலக்குக் கூறுதல்**

38. அகற்சி மேற்றே-**தெளிவுபடுத்தல்**

39. தலைவரும் விழுமம....தோழி மேன என்ற நூற்பா, தோழி கூற்று. இது அடுக்கிக் கூறுதல் **(பட்டியல் இடுதல்), பகுத்தல்**.

40. பொழுதும் ஆறும்.... கண்டது என்ப என்ற நூற்பா, கண்டோர் கூற்று-முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல். தோழி கூற்றைத் தெளிவாகப் பட்டியலிட்டு, இவைதான் தோழி மேன என்றவர், கண்டோர் கூற்றில் மொழிப என்ற சொல்லைப் பயன்படுத் தும் காரணம் தெரியவில்லை.

41. ஒன்றாத் தமரினும்.... என்ற தலைவன் கூற்று நூற்பா. இது **அடுக்கிக் கூறுதல்**, பகுத்தல்.

42. எஞ்சுதல் இலவே-**தெளிவுபடுத்தல்**. விதிவிலக்குக் கூறலாகவும் கொள்ளலாம்.

43. நிகழ்ந்தது நினைத்தற்கு ஏதுவும் ஆகும்-**விதிவிலக்குக் கூறுதல்**

44. நிகழ்ந்தது கூறி நிலையலும் திணையே-**தெளிவுபடுத்தல்**

45. விரவும் என்ப-பிறர்/**முன்னோர் கூற்றை எடுத்து மொழிதல்**

46. திணைஉணர் வகையே-உவமையை இரண்டாகப் பகுக்கிறார். **பகுத்தல்**

47. கொள்ளும் என்ப குறியறிந்தோரே-பிறர்/**முன்னோர் கூற்றை எடுத்துமொழிதல்**. முன்னோர் அனைவரையும் ஏற்றுக்கொள்ளாமல் குறியறிந்தோரை மட்டும் ஏற்கிறார். குறியறிந்தோர் (குறியிடும் மரபுகளை அறிந்தவர்கள், குறிமீட்புத் தெரிந்தவர்கள் என்று இது

பொருள்படும்.) என்பதனால் தாம் கூறும் வகைகள், பெயரிடல்கள் யாவும் குறிகளே (அடையாளங்கள் அல்லது சமிக்ஞைகள்) என்பதைத் தொல்காப்பியர் நன்கு உணர்ந்துள்ளார் என்பது தெரிகிறது. இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு தொல்காப்பியரின் குறியிடு முறைகள் **(semiotics)**பற்றி ஆராய இயலும். முன் நூற்பாவில் திணை உணர் வகை என்று தொல்காப்பியர் கூறியதும், அவருடைய குறியியல் தன்மையை உணர்த்துவதாகிறது

48. இறுவதை உள்ளுறை உவமை-**வரையறை செய்தல்**

49. ஏனை உவமம்-**தேற்றம் கூறல்**

50. கைக்கிளைக் குறிப்பே-**பகுத்தல்**

51. பெருந்திணைக் குறிப்பே-**பகுத்தல்**

52. முன்னதற்கென்ப-**பிறர்/முன்னோர் கூற்றை எடுத்துமொழிதல்**

53. என்மனார் புலவர்-**முன்னோர்/பிறர் கூற்றை எடுத்துமொழிதல்**. பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கு என்பதை நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு எனப் பிரித்து, அவற்றிற்கு கலியும், பரிபாடலும் உரியன என்கிறார். இரண்டிற்கும் இப்பாக்கள் உரியன என்பதா, அல்லது நிரல்நிரையாக, நாடக வழக்கிற்குக் கலியும், உலகியல் வழக்கிற்குப் பரிபாடலும் உரியன என்று பொருள்கொள்வதா என்பது

இரண்டாவது சிக்கல். (முதல் சிக்கல், நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்பன யாவை என்பது.)

54. மக்கள் நுதலிய அகல் ஐந்திணையும், சுட்டி ஒருவர் பெயர் கொளப் பெறாஅர்- **பொதுமைப்படுத்தல்**

55. அளவுதல் இலவே-**தெளிவுபடுத்தல்**

இவற்றை நோக்கும்போது, (1)பகுத்தல் இந்த இயலில் பன்னிரண்டு செய்யுட்களில் காணப்படுகிறது. (2)வரையறை ஒன்றே ஒன்றுதான் உள்ளது. (3)பிறர் கூற்று ஏற்றல் பதினான்கு இடங்களில் உள்ளது. (4)தேற்றம் கூறுதலும் தெளிவுபடுத்தலும் இருபது செய்யுட்களில் காணப்படுகிறது. (5)விதிவிலக்கு உரைத்தல் ஆறு நூற்பாக்களில் உண்டு. (6)பொதுமைப்படுத்தல் இரண்டில் உள்ளது. மேற்கண்ட எண்ணிக்கைகளைக் காணும்போது, தேற்றம்/தெளிவு கூறுதல் மிக அதிகமாகவும், பிறர்/முன்னோர் கூற்றைப் பயன்படுத்துதல் அடுத்தநிலையிலும் உள்ளது தெளிவாகும். இது பொருளதி காரம் முழுமைக்கும் பொதுவான இயல்பு என்றே கொள்ளலாம்.

பகுத்துநோக்குவதில், எண்ணிக்கூறுதல், விலக்கல் சில இடங்களில் காணப்படுகிறது. முறை அல்லது வரிசை சுட்டுதல் சில இடங்களில் காணப்படுகிறது. ஒப்பிட்டுக் கூறுவதும் பகுத்துநோக்குவதிலேயே அடங்கும். விதிவிலக்கை ஒப்புதலும் கூறுதலும் உண்டு.

விதிவிலக்கை ஒப்பும்போது அது முன்னோர் கூறிய கூற்றாகவே பெரும்பாலும் காணப்படுகிறது. சில செய்யுள்கள், முன் செய்யுளின் தொடர்ச்சி போலவும் இணைப்பு போலவும் காணப்படுகின்றன (சான்றாக, 15ஆம் நூற்பா). இவற்றை ஒரே செய்யுளாக்கிவிட்டால் இந்தப் பிரச்சினை ஏற்படாது.

புறத்திணையியலில், திணைப்பகுப்பில் (வாகைத்திணை, பாடாண்திணை) குழப்பம் காணப்படுகிறது. இவ்விரு திணைகளிலும் சிலகூறுகளைத் துறை என்றும், சிலவற்றைப் பகுதிகள் என்றும் கூறுவது அக்குழப்பத்திற்குக் காரணம். மேலும் புறத் திணையியலில் பகுப்புக் கூற்றுகள் மிகுதி. வரையறைகளும் மிகுதி. இதற்குக் காரணம், ஒவ்வொரு புறத்திணையையும் வரையறுக்கப் புகுகின்றார் தொல்காப்பியர். அது மட்டுமின்றி, ஒவ்வொன்றும் இன்ன அகத்திணைக்குப் புறம் என்றும் உரைக்கிறார். முன்னோர் கூற்றை எடுத்துரைப்பது புறத்திணையியலில் மிகவும் குறைவு.

அமைப்புமுறையின் மிக அடிப்படையான ஒரு கருவி, எதிர்நிறுத்தல். இரட்டைப் பண்புகளில் ஒன்றாக முரண்படுத்தி நோக்குதல். இதனால் எதிரிணைகள் உருவாகின்றன. அகத்திணைகள் ஏழினுக்கும் புறத்திணைகள் ஏழினையும் எதிரெதிர் முனைகளாக நிறுத்துகின்றார் தொல்காப்பியர். தொல்காப்பியர் இம்மாதிரி இருமை எதிர்வுகள் பலவற்றை உருவாக்கியிருக்கிறார்.

உதாரணம்-வெட்சிதானே குறிஞ்சியது புறனே. (வெட்சி x குறிஞ்சி).

முரண் **(contrast)**என்பதைச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்துவதும் சிறப்பான செயல் முறையாகும். உதாரணமாக,

சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறாஅர் x மெய்ப்பெயர் மருங்கின் வைத்தனர்

வழியே.

தந்தையும் தன்னையும் முன்னத்தின் உணர்ப x தாய் அறிவுறுதல்

செவிலியடு ஒக்கும்.

போன்ற நூற்பாக்களைச் சுட்டிக் காட்டலாம். இவ்வாறே இணைகளை **(parallelisms)** எடுத்துக்காட்டலும் தொல்காப்பியர் நெறிமுறையில் அடங்கும்.

பொருளதிகாரத்தின் முதலிரண்டு இயல்களையும் நோக்கும்போது, காரணகாரியத் தொடர்போடு அகத்திணையைப் படைக்கும் விதத்தையும் புறத்திணைச் செய்யுட்களைப் படைக்கும் விதத்தையும் காட்டிச்செல்லத் தொல்காப்பியர் முனைகிறார் என்பது விளங்கும். இக்காலநோக்கில் பார்த்தால், அமைப்பியக் கூறுகளைக் கொண்ட முன்னாளைய பனுவலாக **(a proto-structuralist text)** தொல்காப்பியம் அமைந்துள்ளது என்பது விளங்கும்.

2

தொல்காப்பியமும் இலக்கிய ஆய்வும்

தொல்காப்பியத்தைப் பயில்வோர் எண்ணிக்கை இன்று பெருகிவருகிறது. ஒரு காலம் மறுபடிப் புதிய உருவில் தோற்றம் கொள்ளும்போது **Neo**-அல்லது நவ என்ற அடைமொழியைச் சேர்த்துச் சொல்வது ஐரோப்பிய மரபு. நவ செவ்வியல் காலம், நவரொமாண்டியக் காலம் போன்ற தொடர்களைப் பார்க்கலாம். அது போலத் தமிழ் நாட்டில் 1950க்குப் பிந்திய காலத்தை நவ-தொல்காப்பியக் காலம் என்று கூறலாம். தொல்காப்பியத்தை (அமெரிக்க அமைப்பு) மொழியியல் நோக்கில் ஆராயும் ஆய்வுகள் 1950கள் அளவில் தோன்றிவிட்டன. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தை நோக்கும் நூல்களைவிட முதலிரு அதிகாரங்களையும் மொழியியல் நோக்கில் ஆராயும் நூல்கள் முதலில் தோன்றின என்பதில் வியப்பில்லை. பி. சா. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரியார் முதல் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் வரை மொழியியலிலும் இலக்கணத்திலும் தேர்ந் தவர்கள்

தொல்காப்பியத்தின் பொருளதிகாரத்தை ஆராய்வதில் முதலில் குறிப்பிடத் தகுந்த நூல் மு.இராகவையங்காரின் தொல்காப்பியப் பொருளதிகார ஆராய்ச்சி. இது ஏறத்தாழ 1920 வாக்கில் வெளிவந்தது.

தொல்காப்பியம் கூறும் செய்திகள், பழந்தமிழர் பண்பாட்டைக் குறிப்பவை, அவையும் வடமொழியிலிருந்து பெறப்பட்டவை என்று நோக்கினார் இராகவையங்கார். தொல்காப்பியம் ஒரு வாழ்வியல் நூல் என்றே பலரும் அக்காலம் முதல் கருதிவந்தார்கள். அந்த அடிப்படையில் பொருளதிகாரத்தின் சில இயல்களுக்குப் புத்துரை எழுதினார் நாவலர் சோமசுந்தர பாரதியார். தொல்காப்பியம் ஒரு கவிதையியல் நூல் என்பதைப் புரிந்துகொள்ளப் பலகாலம் ஆயிற்று.

தொல்காப்பியம் இக்கால இலக்கிய ஆய்வுக்கும்கூடப் பயன்படுத்தக்கூடிய இலக்கியக் கோட்பாட்டு நூல் என்பது கேரளத்தைச் சேர்ந்த திறனாய்வாளர் ஐயப்பப் பணிக்கரின் கருத்து. சங்க இலக்கியங்களைப் பயில்வதற்குத் தொல்காப்பியத்தின் இன்றியமையாமை பற்றி எடுத்துரைக்க வேண்டியதே இல்லை. தொல்காப்பிய வழியில் இலக்கிய ஆய்வை மேற்கொள்வது என்றால் அதற்குமுன் அதன் அமைப்பையும் அது கூறும் கவிதைக் கொள்கையையும் அறிந்திருக்க வேண்டுமென்பது வெளிப்படை.

சமஸ்கிருதத்தில் எல்லாக் கொள்கை நூல்களுக்கும் மூலநூல் பரதசாத்திரம். பரதசாத்திரத்தின் ஒவ்வொரு பகுதியாக விரித்து ஒவ்வொரு வகையான கோட் பாட்டை உருவாக்கினர் பிற்காலச் சான்றோர். அலங்காரக்கோட்பாடு, தொனிக் கோட்பாடு, ரீதிக்கோட்பாடு, ஔசித்தியக் கோட்பாடு போன்றவை அனைத்தும்

அவ்வாறு உருவானவை. ஆனால் தமிழகத்தின் துரதிருஷ்டம், அவ்வாறு தொல்காப்பியம் கூறும் செய்திகள் பின்னாளில் தனித்தனிக் கோட்பாடுகளாக விரிக்கப் படாமல் போய்விட்டன. இதற்கு ஒரு முக்கியக் காரணம், அக்காலத்தில் தேவபாஷையாகக் கருதப்பட்ட சமஸ்கிருதத்தில்தான் எல்லாம் இருக்கிறதே, தமிழில் எதற்கு என்ற எண்ணம். இலக்கணக் கொத்து ஆசிரியர், வடமொழி தமிழ் எழுத்துகளை மட்டும் எண்ணிவிட்டு, ஐந்தே எழுத்துகள்தான் தமிழில் அதிகம், அதற்காக இதை ஒரு பாஷை என்று சொல்லவும் நாணுவார்கள் என்றார்.

தொல்காப்பியம் சமஸ்கிருதத்தைப் பின்பற்றி எழுந்தநூல் என்ற எண்ணம் தமிழ் உரையாசிரியர்கள், இலக்கிய ஆசிரியர்கள் நினைவில் ஊன்றிவிட்டது. இதற்குத் தொல்காப்பியமும் இடம் தருகிறது. பனம்பாரனார், தொல்காப்பியப் பாயிரத்தில் ஐந்திரம் நிறைந்த தொல்காப்பியன் என்று அவருக்குப் புகழாரம் சூட்டுகிறார். தாம் முக்கியச் செய்திகளைக் கூறவரும்போதெல்லாம், தேவையோ இல்லையோ தொல்காப்பியர் சமஸ்கிருதத்துடன் தொடர்புபடுத்துகிறார். சிலசமயங்களில் சமஸ்கிருத மரபை ஏற்கிறார். சில சமயங்களில் ஏற்காமல் புறக்கணிக்கிறார். சில சமயங்களில் ஒப்பீடு காட்டிச் செல்கிறார்.

சான்றாக, களவு மணத்தைப் பற்றிக் கூறும்போது இது தமிழின் தனித்தன்மை வாய்ந்த ஒன்று என்று கூறிய அளவில் நிற்காமல், இது யாழோர் கூட்டத்து இயல்பினை உடையது என்று கூறுகிறார். வேற்றுமைகள் பற்றிக் கூறவரும்போது சமஸ்கிருதத்தின் எட்டு வேற்றுமை மரபை ஏற்கிறார். எழுத்தின் பிறப்பைப் பற்றிக் கூறும்போது தாம் வட மொழி மரபை ஏற்கவில்லை என்கிறார்

ஆராய்ச்சியாளர் பி.டி. ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார் கருத்தின்படி, அகத்தியரும் தொல்காப்பியரும் தமிழ்நாட்டவர்கள் அல்லர். வடக்கிலிருந்து வந்த அந்தணர்கள். அவர்கள் தங்கள் தாய்மொழியான வடமொழியின் வரம்பிற்குள் புகுத்தித் தமிழைப் புரிந்து கொள்ளச் செய்த முயற்சியே அகத்தியம், தொல்காப்பியம் ஆகிய நூல்கள். இவற்றில் அகத்தியம் வழக்கிழந்துபோக, தொல்காப்பியம் நிலைத்து நின்றுவிட்டது. பி.டி. ஸ்ரீநி வாச ஐயங்கார் கூற்று, எப்போது ஓர் இலக்கணம் ஒரு மொழியில் எழுதப்படுகிறது என்ற கேள்விக்கு நம்மை இட்டுச் செல்கிறது.

அயல்நாட்டார் தாங்கள் ஒரு புதிய மொழியைக் கற்க முனையும்போது அவர்களால் அதற்கு இலக்கணம் எழுதப்படுகிறது.

ஏறத்தாழ நானூற்றைம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்து தமிழகத்தில் புகுந்த ஐரோப்பிய குருமார் ஒவ்வொருவரும் தங்கள் நோக்கில் இலக்கணம் எழுதியிருப்பதை இந்தக் கோணத்திலே நோக்கலாம்.

அவர்கள் கூறிய முறையில் இன்றும் வல்வினை மெல்வினை, பெயரடை வினையடை என்பன போல ஆங்கிலக் கட்டமைப்புக்குள் தமிழ் இலக்கணம் புகுத்தப்படுவதைக் காண்கிறோம். அதுபோல அன்று தொல்காப்பியரும் தமிழின் களவு உறவையும் வடமொழியின் யாழோர் கூட்டத்துப் புணர்ச்சியோடு ஒப்பிட்டுக் கூறியிருக்கலாம்.

தமிழ் இலக்கியச் சொற்களைக் குறிப்பிடும்போதும் வடமொழிச் சொல்லை ஒரு வகையாகத் தொல்காப்பியர் சேர்த்துக் கொள்கிறார், தொல்காப்பியர். இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் மனத்தில் தோன்றுகின்றன.

ஒன்று, தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே மிகுதியான அளவுக்குத் தமிழில் வடமொழிச் சொற்களின் கலப்பு இருந்திருக்க வேண்டும்.

அல்லது

தொல்காப்பியர் வடமொழியாளர் என்பதால் தமது (கருத்துகளைப் புகுத்துவது போலவே) தமது மொழிச் சொற்களைத் தமிழில் இலக்கியத்துக்குரிய சொற்களின் வகையில் சேர்த்துவிடலாம் என்று அவர் கருதியிருக்கலாம். அக்கால சமஸ்கிருதக்காரர்களின் போக்கினைக் காணும்போது இப்படியும் நிகழ்ந்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது.

சான்றாகத், தமிழ் மரபினைக் கூறவரும் மரபியலில் 'ஒட்டகம் அவற்றொடு ஒருவழி நிலையும்' எனத் தமிழகத்தில் காணவே முடியாத உயிரினத்தைச் சேர்க் கிறார். ஏழு வேற்றுமைகளே தமிழ் மரபாக இருக்க, அஷ்டாத்யாயீ என்ற சமஸ்கிருத நூலில் கூறியபடி வேற்றுமைகளை எட்டு ஆக்குகிறார். இப்படிப்பட்ட உதாரணங்களால், வடமொழி வரம்புக்குள் தமிழை அடைக்கத் தொல்காப்பியரால் இயற்றப்பட்ட நூல் தொல்காப்பியம் என்று கருதவும் இடமிருக்கிறது.

தமிழின் பொருட்பாகுபாடு அகம் புறம் என்பதே ஆகும். தர்ம-அர்த்த-காம- மோட்ச (அறம் பொருள் இன்பம் வீடு) என்ற பாகுபாடு வடமொழிச் சிந்தனைக்குரியது. இதனையும் தொல்காப்பியர் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளார்.

இவை ஒருபுறமிருக்க, கால்டுவெல் தமது ஒப்பிலக்கண நூலை எழுதிய காலத்தில் தொல்காப்பிய எழுத்து-சொல் அதிகாரங்கள் பதிப்பிக்கப்படாமல் இருந்தன. அவை வெளிவந்திருப்பின் திராவிட மொழிகளின் ஆராய்ச்சி மேலும் ஆழமும் தனித்தன்மையும் பெற்றிருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. எவ்வாறாயினும் தொல்காப்பியத் தின் தனித்தன்மைகள் இந்த நவ-தொல்காப்பியக் காலத்தில் உணரப்பட்டு மேற்கு நாடுகளிலும் இதைப்பற்றித் திறமான ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன என்பது மகிழ்ச்சியளிக்கிறது.

பெரும்பாலும் மொழியை இன்று ஒரு சமூகப் பரிமாற்றத்திற்கான கருவி என்றே பலரும் நோக்குகின்றனர். இத்தகைய கருவிநோக்கு பயனற்றது. ("நானும் என் தமிழும்" என்ற நூலில் இது பற்றி விரிவாகக் கூறியுள்ளேன்.) யதார்த்தத்தில் மொழி என்பது வெறும் கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கான கருவி மட்டும் அல்ல. தனிமனிதனாக உள்ளவனைச் சமூகவயப்படுத்துவது மொழியின் முக்கியச்செயல். முதலில் சமூகம் உருவாகிப் பிறகு மொழி உருவானதாகப் பலர் நினைக்கிறார்கள். அதாவது சமூகம் என்பது மொழிக்கு அப்பால் உள்ளதாக நினைக்கிறார்கள். ஆனால், ஒரு குழந்தையின் சிந்தனை என்பதே மொழியினால்தான் உருவாகிறது. சிந்தனையின்றி மனிதன் இல்லை. "நான் சிந்திக்கிறேன், அதனால் இருக்கிறேன்" என்றார் டே கார்ட்டே. மொழிக்குள் தான் சமூகம் இயங்குகிறது. ஒரு மொழியைப் பேசும் மக்கள் ஒரே விதமான சிந்தனைப் போக்கு தங்களுக்குள் உருவாவதால் இணைகின்றனர், ஒரு சமூகமாக உருமாற்றம் பெறுகின்றனர். மொழியினால்தான் சமூக உருவாக்கம் நிகழ்கிறது.

இன்று தேசியப் பிரச்சினை பற்றிப் பேசுகிறோம். ஒரு குறித்த பண்பாடுதான் ஒரு குறித்த நிலப்பரப்பினை ஒரு தனிநாடாக **(nation)**மாற்றுகிறது. அந்தக் குறித்த பண்பாடும் அதற்கு அடிப்படையான சிந்தனையும் மொழியினால்தான் உருவாகின்றன. ஆகவே தேசம் என்பதற்கு மொழிதான் அடிப்படை. உலகில்

(இந்தியா போன்ற விதிவிலக்குகள் ஓரிரண்டைத் தவிர) ஒருமொழி பேசுமிடங்கள்தான் ஒரு தனி தேசமாக உருவாகியிருக்கின்றன.

விலங்கைப்போலத் தனிமனிதனாக, நாகரிகமற்று வாழும் வரை மொழி தேவையில்லை. மொழிதான் பிற மனிதர்களுடன் தொடர்புகொள்ள வேண்டும் என்ற உந்துதலுக்குக் காரணம். அதாவது மனிதர்கள் சமூகமாக உருமாறும்போது மொழி தான் அவர்களுக்கிடையே பிணைப்பை ஏற்படுத்துகிறது. மொழியில்லை எனில் சமூகமோ, பண்பாடோ, வரலாறோ எதுவுமே இருக்க இயலாது. அதனால் மொழிக்கும் நாட்டுக்கும்-மொழிக்கும் தேசத்திற்கும்-மொழிக்கும் அது வழங்கும் நிலப்பரப்பிற்கும் கட்டுத்திட்டமான உறவு இருக்கிறது. அதனால்தான் தொல்காப்பியச் சிறப்புப் பாயிரம்,

வட வேங்கடம் தென்குமரி ஆயிடைத் தமிழ்கூறு நல் உலகத்து

என்று முதலில் நில எல்லையை வரையறுத்துத் தொடங்குகிறது. மொழிக்கும், இலக்கியத்துக்கும் அவை வழங்கும் நாட்டுக்கும் உள்ள தொடர்பினைத் தனிநாயகம் அடிகள், தம் **Landscape and Poetry** என்ற நூலில் விரிவாகப் பேசியுள்ளார்

மொழி வரலாற்றை இயக்கும் கருவி. முன் நிகழ்ந்தனவற்றின் நினைவுகள்தான் சொற்கள் ஆகின்றன. இப்படிப்பட்ட தன்மை பெற்ற

சொற்களால் மொழி ஆகியிருப்பதால், அது வரலாற்றின் உருவமாக இருக்கிறது. வரலாற்றை மறுபடியும் நினைவு கூர்வதன் பெயர்தான் மரபு. அதனால்தான் சொற்களை எப்படிப் பயன்படுத்துவது என்று கூறவரும் தொல்காப்பியர் அதற்கு மரபியல் என்று பெயரிடுகிறார். வரலாற்றினை மொழி ஆக்குவதனால்தான், சமூகத்தின் தொடர்ச்சி நிகழ்கிறது.

எந்தத் தனிமனிதராலும் மொழியை உருவாக்கவோ படைக்கவோ முடியாது. மொழியின் நீரோட்டத்திற்குள்தான் நாம் அனைவரும் பிறந்து வாழ்ந்து இறக்கிறோம். மொழியை நாம் இயக்குகிறோம், பயன்படுத்துகிறோம். அந்த அளவில் நம் செயல்பாடு முடிந்து விடுகிறது. சமூகத்தில் ஆதிக்கத்தை உருவாக்குவது, தக்கவைத்துக் கொள்வது, அதை எதிர்ப்பது ஆகிய பணிகளையும் மொழிவாயிலாகவே இயற்றமுடியும். இம்மாதிரியான அதிகாரச் செயல்பாடுகளுக்கான ஊடகமாக மொழி பயன்படும் போதுதான் இலக்கியம் உருப்பெறுகிறது. இலக்கியம் என்பது இங்கே அறிவியல் நூல்களையும் உட்படுத்திய பொதுச்சொல்லாக ஆளப்படுகிறது.

ஒருவர் மொழியைப் பயன்படுத்தவேண்டுமாயின் அவருடைய சமூகத்திலுள்ள மற்றவர்களுக்கு அது புரியவேண்டும். மொழியின் சொற்கள் உணர்த்தும் அனுபவ எல்லைக்குள்ளாக அர்த்தப்படுதல் நிகழ்கிறது. இதனைத் தொல்காப்பியம் "உணர்ச்சி வாயில்

உணர்வோர் வலித்தே" என்று கூறுகிறது. இங்கு உணர்ச்சி வாயில் என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவது சமூகத்தினால் வரையறுக்கப்பட்ட மொழியமைப்புகளின் **(-La Langue)**தொகுப்பைத்தான். பேசுவோரிடமும் உணர்வோரிடமும் ஒரேமாதிரி யான குறியீட்டுச் சட்டகம் அல்லது அமைப்பு (லாங்) இல்லாவிட்டால் புரிந்துகொள்ளல் நிகழாது. இந்த ஒரேமாதிரியான குறியீட்டுச் சட்டகம் அல்லது அமைப்புதான் இலக்கணம் எனப்படுகிறது. தொல்காப்பியம் இக்குறியீட்டுச் சட்டகத் திற்கு அடிப்படையான எழுத்து, சொல் இவற்றின் அமைப்பைப் பேசியபிறகு அவற்றைப் பயன்படுத்தி எழுதப்படும் பொருளின் அமைப்பையும் பேசுகிறது.

மொழியை மரபுப்படி, அதாவது வரலாற்றுப்பூர்வமான தன்மைப்படி பயன் படுத்துவதற்கு இலக்கணம் தேவை. ஒரு நிலப்பகுதிக்கான பொது இலக்கணம் இல்லாத நிலையில் தமிழிலிருந்து மலையாளம் பிரிந்தது போன்ற நிலைதான் ஏற்படும். அதாவது சமூகத்தினை ஓர் ஒழுங்கமைப்பிற்குள் கொண்டுவருவது இயலாமற் போய்விடும். ஒழுங்கமைப்பு என்பது அதிகாரம். மொழி மனிதருக்குப் புறத்திலுள்ள ஓர் அதிகார அமைப்புப்போல அவர்களை ஆட்சி செய்கிறது. இவ்வகையில் தொல் + காப்பு + இயம் என்னும் பெயர் மிகவும் அர்த்தபூர்வமாகவே அமைந்துள்ளது.

[தொல்காப்பியர் என்ற நபரின் பெயரால் தொல்காப்பியம் என்ற பெயர் அமைந்தது, அவர் தொன்மையான காப்பியக் குடியில் பிறந்தவர் என்ற கற்பனை களை நாம் ஏற்கத் தேவையில்லை. காப்பியக் குடி என்று ஒரு குடி பழங்காலத்தில் இருந்ததா என்பதே கேள்விக்குரியது. அப்படியானால் அவர் காப்பியம் இயற்றாமல் இலக்கணம் ஏன் இயற்றினார் என்பது போன்ற கேள்விகளை எழுப்ப வேண்டிவரும். மேலும் தொல்காப்பியர் காலத்தில் தமிழில் எந்தக் காப்பியமும் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. அப்படியானால் வடமொழி இதிகாசங்களை நோக்கித்தான் நாம் நகர வேண்டும். அதாவது வடமொழியாளர்கள் உருவாக்கிய கட்டுக்கதை இது என்ற நகர்விற்கு நாம் செல்லவேண்டி வரும். மேலும் தொல் என்ற அடைமொழியைக் காப்பியம் என்ற வடமொழிச்சொல்லோடு புணர்த்து, பிறகு மறுபடியும் இயர் என்ற தமிழ்ச் சொல்லோடு புணரச்செய்வது எந்த மொழிமரபுக்குள்ளும் வருவதன்று.]

சமூகத்தினை ஓர் ஒழுங்கமைப்பிற்குள் அல்லது கட்டமைப்பிற்குள் கொண்டுவருதல் ஓர் அதிகாரச் செயல்பாடு என்பது புரிந்துகொள்ளக்கூடிய ஒன்று. மொழி ஓர் இறையாண்மையை நிறுவுவதன் வாயிலாக சமூகக் கட்டமைப்புக்கான அடிப்படையாக இயங்குகிறது. (இந்தச் சமூகக் கட்டமைப்பு சற்றேனும் சிதைந்துவிடல் ஆகாது என்பதற்காகத்தான் இன்றைய திரைப்படப் பாடல்களிலும் காதல் உறவிலும் "நான் பேச நினைப்பதெல்லாம் நீ பேச வேண்டும்"

என்ற சொல்லாடல் நிகழ்கிறது. தன் சந்ததியும்கூடத் தன் மரபிலிருந்து மாறக்கூடாது என்பதற்காகத் தன்மகன், "தனக் கொரு பாதை வகுக்காமல் என் தலைவன் வழியிலே நடப்பான்" என்ற சொல்லமைப்பை உருவாக்குகிறது. இவையெல்லாம் ஏன் ஏன் என்று கேட்கும்போது இவற்றை உருவாக்கிய அதிகார அமைப்பு சிதையும்.)

சொந்தமொழியே அதிகாரக் கட்டமைப்பிற்கானது என்றால், பிறமொழிகள் (ஆங்கிலம், இந்தி, சமஸ்கிருதம், தெலுங்கு, மலையாளம் போன்றவை-இவை நம்மை ஆட்சிசெய்பவை) அந்நியரின் அதிகாரக்கட்டமைப்புக்கு உதவுபவை என்பதைச் சொல்லத் தேவையில்லை. மொழி என்பது தேசத்தின், பண்பாட்டின் குறியீடு என்னும் போது, பிற மொழியின் ஆதிக்கம் என்பது பிற பண்பாட்டின், பிற தேசத்தின் ஆதிக்கம் என்பதும் வெளிப்படை. ஆகவேதான் இன்றுள்ள ஆங்கில மோகத்தையும், உலகமயமாக்கலையும் அமெரிக்க நாட்டின் மறைமுகமாக ஆதிக்கமாகவே காண்கிறோம். முன்பு இது ஆங்கிலநாட்டின் ஆதிக்கமாக நோக்கப்பட்டது

ஒவ்வோர் இலக்கணமும் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகக் கட்டமைப்பிற்கான தேவையை நிறைவு செய்கிறது. இங்கே "இலக்கணம் இருக்கும் வரை கடவுள் உயிரோடிருப் பார்" என்று நீட்சே கூறியது பொருந்துகிறது. பலவேறு இனங்களை இணைக்கும் கருவியாகவும் இலக்கணம்

இயங்குகிறது. பழங்காலத்தில் பலவேறு இனங்களையும் நிலப்பகுதிகளையும் மொழியின் பெயரால் இணைக்கத் தொல்காப்பியம் உருவாக்கப் பட்டிருக்கலாம். இன்றும் கிறித்துவரோ முஸ்லிமோ அல்லாதவரோ எவரும் தமிழின் பெயரால்-தமிழின் பெயரால் என்றால் தமிழ் இலக்கண அமைப்பின் பெயரால் ஒருங்கிணைகிறோம்.

வேறுவழியில் கூறினால், சமூக அமைப்புகளை ஒருங்கிணைக்கவேண்டும் என்ற தேவை ஏற்படும்போது இலக்கணம் எழுதப்படுகிறது. பழைய இலக்கணங்கள் பயனற்றுப் போய், நிராகரிக்கப்படும் நிலை எய்தி, புதிய பொருள் கொள்ளுதலுக்கு மொழி அமைப்புகள் மாறும்போது சமூகமாற்றங்கள் உருவாகின்றன. (இதன் எதிர்மறையும் உண்மை. சமூக மாற்றங்கள் ஏற்படுமபோது பழைய இலக்கணங்கள் நிராகரிக்கப்பட்டு, புதிய மொழியமைப்புகள் உருவாகின்றன.) இவ்வகைச் சமூக மாற்றங்கள் தொல்காப்பியக் காலத்திலும், அற நூல்கள் காலத்திலும், பக்திக் காலத்திலும், சித்தர்கள் காலத்திலும், பிறமொழி அல்லது பண்பாடு சார்ந்த அரசுகள் ஆட்சி எழுந்தபோதும், ஐரோப்பிய ஆட்சியின்போதும் பின்னர் இந்தியஆட்சி மாற்றத்தின் போதும் உருவாகிருக்கின்றன. அதனால் அவ்வக் காலநிலைக்கேற்ப இலக்கணங்களும் உருவாக்கப் பட்டிருக்கின்றன. ஆகவே தமிழில் காலந்தோறும் இலக்கணங்கள் தோன்றியிருப்பதைக் காண முடிகிறது.

ஓர் இலக்கணத்தின் அடிப்படைப் பணிகள்:

ஃ குடும்ப எல்லைக்குள் நோக்கினால், மொழிக்குள் அல்லது சமூகத்திற்குள் புக இருக்கும் குழந்தையின் மனத்திற்குள் அச்சமூகத்தின் அதிகார அமைப்புகளைப் பதிய வைத்தல்

ஃ நாட்டு எல்லைக்குள் நோக்கினால், மொழியைத் தரப்படுத்துதல் வாயிலாக, அதன் கிளைமொழிகளை இணைத்து மொழியை ஓர் ஒழுங்குக்குள் கொண்டுவருதல். அல்லது நாட்டுக்கு ஒரு பொதுமொழியை உருவாக்குதல்.

ஃ அந்நியத் தனிமனித எல்லைக்குள் நோக்கினால், ஒரு குறிப்பிட்ட மொழியைப் பயன்படுத்த முற்படும் அந்நியர்க்கு அதன் அமைப்பைக் கற்றுத்தருதல்.

தொல்காப்பியமும் இந்த மூன்று பணிகளையும் செய்கிறது.

தொல்காப்பியர் காலச் சமூகம், திணைநில அடிப்படையிலான ஒரு சமூகம். ஐந்திணை வாழ்க்கை முறை தமிழகத்தில் அக்காலத்தில் நிலவியதாகக் கொள்ளலாம். குறிஞ்சி முல்லை மருதம் நெய்தல் பாலை என்ற நிலங்களின் அடிப்படையில் அமைந்த வாழ்க்கை முறை இது. இந்த அமைப்பைச் சமூகவயப்படுத்தி ஒரு பெருநிலக் கட்டமைப்பாக-தமிழ்நாடாக அல்லது தமிழ்நிலமாக மாற்றும் முயற்சியிலேயே தொல் காப்பியம் தோன்றியது என்று கொள்ளலாம்.

முதலில் சிற்றூர்களாக இருந்து சிறிய தலைவர்களால் ஆளப்பட்டு, அதற்குப்பின் சிறுசிறு நிலப்பரப்புகளாக, குறுநில மன்னர்களால் அல்லது சிறு தலைவர்களால் ஆளப்படும் நிலையில் இருந்த தமிழ்நிலம், மூன்று பெருமன்னர்களின் ஆட்சிக்கீழ் ஒரு மொழிபேசும் அமைப்பாக்க-ஒரு நாடாக்கப்படுகிறது. இதற்குப் புறநானூற்றுப் பாக்கள் சான்றாக உள்ளன.

இத்தமிழ் நிலத்தில் இலக்கியம் காட்டும் வாழ்க்கை முறை அகம் புறம் என்ற விதமாகப் பகுத்தமைக்கப்படுகிறது. அகம் என்பது இலக்கியத்தின் இன்றியமையாப் பொருளான காதலைப் பற்றியும், புறம் என்பது முதன்மையாக அறம், அரசவாழ்க்கை பற்றியும் பேசவேண்டும் என்பது தொல்காப்பியர் கொள்கை.

இதனை வேறுவிதமாகவும் காணமுடியும். மலைகள், காடுகள், மேட்டுநிலப் பகுதிகள், ஆற்றுப்படுகைகள், கடற்கரைகள் எல்லா நாடுகளிலும்தான் உள்ளன. இப்படிப் பொதுவான தோற்றமளிக்கும் இயற்கை நிலப்பகுதியை **(landscape)**முதலில் நானிலமாகத் தமிழர்கள் பகுத்திருக்க வேண்டும். தமிழில் நானிலம் என்ற சொல்லுக்கு உலகம் என்று அர்த்தம். தொல்காப்பியர் இந்தப் பகுப்பினை ஏற்று, இப்பகுப்பு களுக்குக் குறிஞ்சி முல்லை மருதம் நெய்தல் எனப் பூக்களின் பெயரால் குறியிட்டு, இவற்றிற்கு அப்பால் பாலை என்ற நிலப் பகுதியையும் சேர்த்து, பூக்களின் அடிப்படையில்

குறிப்படுத்திக் காட்டுகிறார். (பாலை என்பது பாழ்நிலம் அல்ல. எந்தத் தாவரமுமே முளைக்க, விளைய இயலாதகளர்-உப்புநிலம் அல்லது மணல்நிலம் போன்றவைதான் பாழ்நிலம் எனப்படுதற்குரியவை. தமிழகத்தின் பாலை நிலங்கள் வளமான ஆனால் நீரற்று வாடிய தாவரங்களையும் விலங்குகளையும் கொண்டவை தான்.)

தொல்காப்பியர்தான் முதன்முதலில் இவற்றை விதிக்கிறாரா என்பதை உறுதியாகச் சொல்லமுடியாது. அவருக்குமுன்பு இம்மாதிரி முயற்சிகள் பல இருந்திருக்கலாம். அதனால்தான் தொல்காப்பியர் என்ப, என்மனார் புலவர், மொழிப என்றெல்லாம் ஆங்காங்குக் கூறிச்செல்கிறார் போலும். (பி.டி. ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார், இம்மாதிரி என்ப, மொழிப என வருமிடங்களில் தொல்காப்பியர் தமது வடநூல் மரபினைச் சுட்டுவதாகக் கொள்கிறார்.) தொல்காப்பியத்திற்கு முந்தியோ சமகாலத்திலோ முயற்சிகள் பல இருந்தாலும், அவற்றில் மிக வெற்றி பெற்றது தொல்காப்பியம் என்பதை நாம் மறுக்க இயலாது.

தமிழின் அடிப்படையான மொழி, சமூகக் கட்டமைப்புகளில் மிக ஆழமான செல்வாக்கினைத் தொல்காப்பியம் உருவாக்கியிருக்கிறது. பின்னர்த் தோன்றிய இலக்கணங்கள் அனைத்தும் சொல்லிலும் பொருளிலும் (அவ்வக் காலத்திற்கேற்பத் தங்கள் மாற்றங்கள்

சிற்சிலவற்றைச் சேர்த்துக்கொண்டு) தொல்காப்பியத்தைப் பின்பற்ற வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டு விட்டது

தொல்காப்பியத்திற்குச் சற்றுப் பிற்பட்டுத் தோன்றியதாக சங்க இலக்கியத்தைக் கொள்ளமுடியும். சங்க இலக்கியம் தோன்றிய காலத்தில் வடக்கில், சமஸ்கிருதம் என்ற செம்மையாக்க மொழியும் பிராகிருதம் என்ற பேச்சுமொழியும் வழங்கிய எந்த நிலப்பரப்பிலும் சங்கம் போன்ற எந்தப் புலமை அமைப்பும் இருந்ததாகத் தெரிய வில்லை. எனவே சங்கம் என்ற சொல் வடக்கிலிருந்து கடன் வாங்கப்பட்டது என்பதும் பொருந்தாது. இலக்கியத்தின் மரபு மற்றும் தூய்மை பற்றிச் சங்கு + அம் என்று உருவாகியதாகவே காணலாம். "சுட்டாலும் சங்கு வெண்மை தரும்".

மூன்று சங்கங்கள் இருந்தன என்பதும் சிவன் முதல் முருகன் வரை கடவுளர்கள் அவற்றில் பங்குபெற்றனர் என்பனவும் கட்டுக்கதை என்பதைச் சொல்லவேண்டியதில்லை. சிவன் என்ற கடவுளே சங்ககாலத்தில் தமிழகத்தில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. (காலத்தினால் பிற்பட்ட கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல்களையும், பரிபாடல் பாக்களையும் இங்கே சான்றாகக் காட்டவேண்டியதில்லை.)

இதனால் தொல்காப்பியத்திலோ சங்க இலக்கியத்திலோ வடமொழிச் சொற்களோ கருத்துகளோ இல்லை என்று வாதிட முனையவில்லை.

அடிப்படைப் பண்புகள் அந்தந்த மொழிக்குரியவை,

பிறமொழியிலிருந்து ஏற்கப்படக்கூடியவை அல்ல என்பதே இங்கு வலியுறுத்தப்படுகிறது. தொல்காப்பியத்தை வாழ்க்கை நூல் என்று கூறுவதும் கவிதையியல் நூல் என்று கூறுவதும் வெவ்வேறுவிதமான கருதுகோள்களுக்கு வழிவகுக்கக் கூடியவை. தொல்காப்பியத்தை வாழ்க்கைநூல் என்றால், ஏறத்தாழ ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், தமிழர் அகத்தில் களவு வாழ்க்கை, பிறகு கற்பு வாழ்க்கை ஆகியவற்றை மேற்கொண்டனர், புறத்தில் ஆநிரை கவர்ந்து பிறகு வஞ்சிப்போரில் ஈடுபட்டனர் என்றெல்லாம் ஒப்பவேண்டிவரும். தொல்காப்பியம் கவிதையியல் நூல் என்றால் தொல்காப்பியர் இலக்கிய அமைப்பினை அகம் புறம் என்று வகுக்கிறார், அகத்தில் களவு, கற்பு என்ற கைகோள்களை வலியுறுத்துகிறார், புற இலக்கியத்தில் ஆநிரை கவர்தல் போன்ற மரபுகளைக் கையாளச் சொல்கிறார் என்று பொருளாகும்.

தொல்காப்பியம் கூறுவது ஒரு செவ்வியல் கவிதைக் கோட்பாடு

உலகில் ஆதிகாலத்திலிருந்து இரண்டுவிதக் கவிதைக்கோட்பாடுகளே மாறிமாறி ஆட்சிசெய்து வருகின்றன, காலத்திற்கேற்ப மாறிமாறித் தோற்றம் கொள்கின்றன. ஒன்று செவ்வியல் கோட்பாடு, மற்றொன்று கற்பனாவாத அல்லது புனைவுநோக்குக் கோட்பாடு **(Romantic Theory)**.

செவ்வியல் கோட்பாடு என்பது, இலக்கியப் படைப்பு எதுவாயினும் அது கவிஞனின் பயிற்சிவழித் தோன்றியது என்று நோக்குகிறது. அதனை அவன் செம்மையாகச் செய்யவேண்டும். ஏற்றமிக்கதாக, மரபுக்கு ஒத்ததாக, அறநெறிக்கு இசைந்ததாக, மனித மாண்புகளை வலியுறுத்துவதாக அமைக்கவேண்டும். செவ்வியல், மரபான விதிகளைக் கடைப்பிடிக்கவேண்டும் என்பதையும் வலியுறுத்துகிறது.

ரொமாண்டிக் கோட்பாடு (கற்பனாவாத அல்லது புனைவுநோக்குக்) கோட்பாடு, செவ்வியல் கோட்பாட்டுக்கு எதிரானது. கவிஞனின் அகத்திலிருந்து பீறிட்டுக் கிளம்பும் ஒன்றே இலக்கியப் படைப்பு அல்லது கவிதை; அதற்கு இலக்கணமோ அதன் அடிப்படையிலான பயிற்சியோ மரபோ முக்கியமன்று; மனித மாண்புகளை வலியுறுத்துவதற்காக எனப் பெருமனிதர்களைத் தலைவன் தலைவியராகக் கொள்ளவேண்டிய அவசியமில்லை. சாதாரண எளிய மனிதர்களையே இலக்கியத்தில் தலைமாந்தராக்க் கொள்ளலாம், செவ்விய மொழியமைப்பு தேவையில்லை. நாட்டுப்புற மக்களின் வழக்கு மொழியையே கையாளலாம் என்பன போன்றவை கற்பனாவாதத்தின் அடிப்படைகள்.

(மிக எளிமையாக்கி, இன்றைய திரைப்படங்களில் அடிப்படையில் விளக்க வேண்டும் என்றால், டூயட் பாடித்திரியும் காதலன் காதலியிடம் காணப்படுவது ரொமாண்டிக் தன்மை, அவர்கள்

காதலைப் பெற்றோர் ஏற்காமல் சாதி அல்லது ஏற்றத்தாழ்வினை வலியுறுத்துவது செவ்வியத் தன்மை.)

பழந்தமிழ் நோக்கு செவ்வியக்கோட்பாடே ஆகும். நாட்பட்ட தரமான பயிற்சியின் வாயிலாக உருவாகுவதே கவிதை என்பதைப் பிற்காலத்தில் ஓர் ஔவையாரும் "சித்திரமும் கைப்பழக்கம், செந்தமிழும் நாப்பழக்கம்" என வலியுறுத்துவதைக் காணலாம். செவ்வியல் கோட்பாட்டை வலியுறுத்தும் தொல்காப்பியத்தை அடியற்றிவந்த சங்கநூல்களும் செவ்வியல் நூல்களானதில் வியப்பில்லை. ஒருகாலத்தில் கைலாசபதி போன்றோரை அடியற்றி சங்கப்பாக்கள் நாட்டார் பண்புள்ளவை என்று நோக்கும் பார்வை இருந்தது. இன்று அப்பார்வை முற்றிலும் மாறி, நாட்டார் வழக்கினைச் செம்மையுறப் பயன்படுத்துகின்ற மரபுநோக்கிலான, விதிகள் அடிப்படையிலான நூல்களே சங்க நூல்கள் என்பது உறுதிப்பட்டுள்ளது. மிக எளிய சான்று, "சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறாஅர்" என்று தொல்காப்பியர் அகத்தில் கூறிய விதியைச் சங்க நூல்கள் எவ்வளவு கட்டுப்பாடாகக் கடைப்பிடிக்கின்றன? நாட்டார் பாடல்கள் அடிப்படையில் அமைந்தவை சங்க இலக்கியம் என்றால் இத்தகைய கறாரான நெறிமுறைக் கடைப்பிடிப்பைக் காண இயலாது.

ஒரு செவ்வியல் நூல் என்ற முறையில், தொல்காப்பியம் மரபினை மிகவும் வலியுறுத்துகிறது. ஆங்காங்கு ஒவ்வோர் இயலிலும் மரபைப்

பற்றிச் சுட்டுவது மட்டு மன்றி, நூன்மரபு, மொழிமரபு, தொகைமரபு என்றெல்லாம் இயல்களுக்குப் பெயரிடுவது மட்டுமன்றி, மரபியல் என்றே ஒரு இயலையும் அமைக்கிறது. அதைவிட ஒருபடி மேற்சென்று, கட்டுருபன்களாகிய உவம உருபுகளுக்குக்கூடப் பொருள் மரபு உண்டு என்கிறது.

ஏறத்தாழத் தொல்காப்பியருக்குச் சற்று முந்திய காலத்தினரான அரிஸ்டாடி லின் கவிதைக் கொள்கையும் செவ்வியல் அடிப்படையில் அமைந்த ஒன்றுதான். அவர் கவிதையை எபிக், டிரமேடிக், லிரிக் **(epic, dramatic, lyric)** என்று பகுக்கிறார். எபிக் (epic)என்பது உரையாடல் மிகுதியாகச் சாராத, உலக நிகழ்வுகளின் வருணனைகள் கொண்ட நீண்ட கவிதை (இதிகாச அல்லது காப்பியக் கவிதை). டிரமேடிக் (dramatic)என்பது கூற்றுகள், உரையாடல்கள் அடிப்படையிலான நாடகக் கவிதை. லிரிக் (lyric)என்பது புறத்தார்க்கு அன்றித் தன் மனத்திற்குக் கூறிக் கொள்ளும் கவிதை. தமிழில் புறக்கவிதைகளும், பரிபாடல்களும், பத்துப்பாட்டுகளும் ஒருவகையாக (எபிக் என்பதன் எளிய தன்மையோடு) அமைந்துள்ளன. அகப்பாக்கள் அனைத்தும் டிரமேடிக் என்பதன் அடிப்படையில், அகக் கதைமாந்தர் பேசிக்கொள்ளும் கூற்றுகளாக அமைவதைக் காணலாம்.

இன்றைய செய்தி நாளைய வரலாறு என்று இன்று விளம்பரப்படுத்தப்படுவதுபோல, நாம் **இன்றைய வழக்கு நாளைய**

மரபு என்று சுருங்கக்கூறலாம். தொல்காப்பியம் முதலில் வழக்கினையும் அடுத்து மரபினையும் வலியுறுத்துகிறது. அதாவது நிகழ்காலமுறையை முதலிலும் வரலாற்றை அடுத்தநிலையிலும் கொள்கிறது. இந்தத் அமைப்புதான் அதன் கவிதைக் கொள்கை.

தொல்காப்பியர் கவிதைப் படைப்பிற்கான சொற்களை இயற்சொல், திசைச்சொல், திரிசொல், வடசொல் என நான்காகப் பகுக்கிறார். இயற்சொல் என்பது தமிழ் நிலப்பரப்பு முழுவதும் இயல்பாகவே வழங்கும் சொற்றொகுதி. திசைச்சொல் என்பது விளிம்புநிலங்களில் ஆளப்படும் சொற்களின் தொகுதி. திரிசொல் என்பது இயல்பாகத் தமிழ்நிலப்பரப்பில் வழங்காமல், இலக்கியத்திற்கு மட்டுமே உரியதாக ஆளப்படும் திரிந்த சொற்களின் தொகுதி. (இவற்றை உரிச்சொற்கள் என்று கொள்ளலாம். உரிச்சொல் திரிகின்ற சொல்லாகவும் அமைவதால் திரிசொல் எனப்பட்டது போலும்.) இலக்கியத்திற்குரிய சொல் என்பது இயற்சொல் எனப்படுகிறது. (இயல் + சொல்). ஆனால் சேனாவரையர் திரிசொல் என்பதைப் பிறமொழிச் சொற்களாகக் கொண்டு, அவை சில குறித்த நிலப்பகுதிகளுக்குரியவை, "வடசொல் எல்லாத்தேயத்திற்கும் பொதுவாகலான் தனியே கூறப்பட்டது" என்கிறார். (வடசொல், முன்பே கூறியவாறு, தொல்காப்பியராகச் சேர்க்கும் ஒன்று.) இன்றைய நிலையில் பிறமொழிச் சொற்களின் (ஆங்கிலம் போன்ற சொற்களின்) தொகுதி என இதை விரிவுபடுத்திக் கொள்ளலாம்.

பிறகு தொல்காப்பியர் இலக்கிய உருவாத்திற்கான வேறுபிற சில செய்திகளைக் கூறிச் செல்கிறார். அவற்றுள் முக்கியமானது "நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலன் நெறி வழக்கம்" என்ற பகுதி. அது "கலியே பரி பாட்டு ஆயிரு பாங்கினும் உரியதாகும் என்மனார் புலவர்" என முடிகிறது. இதற்குப் பலவேறு விதமாகப் பொருள் கொண்டுவந்துள்ளனர். மிக எளிமையாக, நிரல்நிரையாகப் பொருள் கொண்டால், "புலனெறிவழக்கம், நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்றது, நாடக வழக்கு கலிக்கும், உலகியல் வழக்கு பரிபாடலுக்கும் சிறப்பாக உரியதாகும் என்று பழம்புலவர்கள் சொல்லுவர்" என்றாகும்.

நாடக வழக்கு என்றால் என்ன? ஓர் இலக்கியப் பிரதியென உரையாடல்களைக் கொண்டது நாடகம். உரையாடல்களைப் பேச்சு மொழியாலும் உணர்த்தலாம், குறிப்பு அல்லது மெய்ப்பாட்டு மொழியாலும் **(body language)**உணர்த்தலாம். (இன்றும் சமிக்ஞைகளால் பேசிக்கொள்பவர்கள் இல்லையா?) இப்படியான உரையாடல்தன்மை கொண்ட, நாடகவழக்கைக் கொண்ட பாக்கள் சிறப்பாகக் கலிப்பாவில் அமையும் என்பது தொல்காப்பியர் கூறும் செய்தி. கலித்தொகையில்தான் மிகச் சிறந்த உரையாடற் பகுதிகளைக் கொண்ட அகப்பாக்கள் அமைந்துள்ளன.

உலகியல் வழக்கு என்பது உலக நிகழ்வுகளைக் கவிஞன் தானே கூறுவது. இம்மாதிரி உலகியல் நிகழ்வுகளைக் கூறப் பரிபாடல் எனப்படும் நீண்ட பாடல் வகை மிகவும் சிறந்ததாகும். இப்போது நமக்குக் கிடைக்கும் இருபத்திரண்டு பரிபாடல்களிலும், பரிபாடல் திரட்டிலும், கடவுளை வழிபடுதல், நீர்விளையாடுதல் போன்ற உலகியல் நிகழ்வுகளே கூறப்படுகின்றன. நீர்விளையாட்டுப் பாக்கள் அகப்பாட்டுகளைப் போன்று தோற்றமளிப்பினும் பிற எட்டுத்தொகை அக நூல்களில் உள்ளவை போன்ற அகப்பாக்கள் அல்ல. பிற அகப்பாக்களில் முதன்மை பெறுவது அகத் திணைமாந்தரின் உளப்பாங்கும் கூற்றுகளுமே. ஆற்றின் வெள்ளப்பெருக்கு, அதன் காரணமாக நிகழும் தலைவனின் புறவொழுக்கம், தலைவியின் ஊடல் போன்ற வருணிப்புகள் அல்ல. எவ்வித வருணனை நிறைந்த இலக்கியப் புனைவுக்கும் ஏற்றது பரிபாடல் என்பதுதான் தொல்காப்பியர் கூறவரும் செய்தி.

தொல்காப்பியர் இலக்கிய ஆய்வுக்கெனக் கூறும் வேறொரு செய்தி:

மாத்திரை முதலா அடிநிலை காறும்

நோக்குதற் காரணம் நோக்கெனப்படுமே

என்பது பலவித விவாதங்களுக்குக் களமாக அமைந்துவிட்ட சூத்திரம். மாத்திரை முதலாக அடிநிலை வரை நுட்பமாக நோக்குதல் என்ற பொருளில் பெரும்பாலும் எவர்க்கும் கருத்து வேறுபாடில்லை. ஆனால் நோக்குவது யார் என்பது அடிப்படையான கேள்வி. இது ஆசிரிய நோக்கினைக் குறிக்கிறதா அன்றி வாசக நோக்கினைக் குறிக்கிறதா என்பது தெளிவுற விளங்கவில்லை.

கவிஞன் கவிதை இயற்றும்போது மாத்திரை முதலாக அடிநிலை ஈறாக நோக்கி நோக்கிச் செம்மைப்படுத்த வேண்டும் என்ற குறிப்பினை இது உடையதாயின் இது ஆசிரிய நோக்கு ஆகிறது

ஆனால் கவிதையை நுனித்துணரும் வாசகன் அல்லது திறனாய்வாளன் மாத்திரை முதலாக அடிநிலைகாறும் நோக்கினைச் செலுத்த வேண்டும் என்றால் இது வாசக நோக்கு ஆகிறது. இப்படிப் பொருள் கொள்ளும்போது அக்காலச் சிந்தனைப் பாணியை உடைத்து மேற்சென்று தொல்காப்பியர் வாசகனின் அல்லது திறனாய்வாள னின் நோக்கினைக் குறித்துள்ளார் என்று கருத இடமிருக்கிறது.

இலக்கியக் கோட்பாட்டு அளவில் இருபதாம் நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த முக்கியமான மாற்றம், ஆசிரியனிடமிருந்து இலக்கியத்தை விடுதலை செய்து வாசகனுக்குக் கொண்டுவந்ததுதான் என்று சொல்லப்படுகிறது. வாசகன்தான் நோக்கு என்ற நுணுக்க வாசிப்பு வாயிலாக நூலின்

பொருளைப் பெறவேண்டும் என்றால், தொல்ப்பியர் அக்காலத்திலேயே வாசகஎதிர்வினைத் திறனாய்வுக்கும் வாசக ஏற்பு நோக்கினுக்கும் வழிவகுத்துள்ளார் என்று நாம் பெருமைப்பட முடியும்.

3

தொல்காப்பியப் பொருள்கோள் முறையியல்

பொருள்கோள் என்பதை ஆங்கிலத்தில் ஹெர்மனூடிக்ஸ் என்பார்கள். இது மேற்குநாட்டு ஆய்வில் மிகப் பெரிய துறையாக வளர்ந்திருக்கிறது. **The theory of textual interpretation and analysis** என்று இதற்கு விளக்கம் சொல்வார்கள். அதாவது ஒரு நூலுக்கு/ பிரதிக்குப் பொருள்விளக்கம் தருதலும் அதை ஆராய்தலும் பற்றிய கோட்பாடு. பிரதி என்பதில் எழுத்துப் பிரதிகள் மட்டுமல்ல, திரைப்படம், தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகள், விளம்பரங்கள் போன்ற யாவும் அடங்கும். தொல்காப்பியம் போன்ற இலக்கண நூல்களாயினும், அறிவியல் நூல்களாயினும், இலக்கிய நூல்களாயினும், அவற்றை விளக்குவதற்குத் திட்டமானதோர் முறையைக் கையாளவேண்டும் என்று தத்துவ அறிஞர்கள் வலியுறுத்துகிறார்கள்.

ஹெர்மன்யூடிக்ஸ் என்ற சொல் ஹெர்மிஸ் என்ற சொல்லிலிருந்து தோன்றி யது. ஹெர்மிஸ் என்ற கிரேக்கக் கடவுள், பிற கடவுள்களுக்கிடையில் தூது சென்று அவர்களின் உரைகளை விளக்குகின்றவன். இவனுக்கு மெர்க்குரி என்ற பெயரும் உண்டு. மெர்க்குரியை இந்தியமரபில் புதன் என்பார்கள்.

மேற்கு நாடுகளாயினும், கிழக்கு நாடுகளாயினும் பொருள்கோள் மதநூல்களை விளக்குவது என்ற அடிப்படையில்தான் பழங்காலத்தில் தோன்றியது. மேற்குநாட்டுப் பொருள்கோள் தோன்றியது பைபிள் ஆராய்ச்சியில், இதற்கு வரலாற்று ஆராய்ச்சி ஆதாரம். ஒரு மதநூலுக்கு உரை சொல்கிறோம் என்ற எச்சரிக்கை உணர்வோடு மிக கவனமாக வரலாற்று ஆராய்ச்சியின் வாயிலாகப் பொருள்கோள் ஆய்வு மேற்கில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதிலும் பைபிளின் நேர்ப்பொருளிலேயே புரிந்துகொள்ளவேண்டும் என்ற சிந்தனைக்குழுவும், உருவகமாகத்தான் அதை நோக்க வேண்டும் என்ற சிந்தனைக் குழுவும், ஒழுக்கவியல் அடிப்படையில் நோக்கவேண்டும் என்ற குழுவும், மறைஞான அடிப்படையில் (மிஸ்டிகல்) புரிந்து கொள்ளவேண்டும் என்ற சிந்தனைக் குழுவும் என நான்குவித நோக்காளர்கள் உள்ளனர்.

மேற்கில் முறையான பொருள்கோளியல் என்பது பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் ஷ்லியர்மேக்கரின் சிந்தனைகளில் உருவாகியது. மேற்கில் ஷ்லியர் மேக்கர்தான் பொருள்கோள் துறையின் தந்தை என்பார்கள். இதற்குக் காரணம், அவர் பொருள்கோளை மதம் சார்ந்த நூல்களுக்கு மட்டுமன்றி எல்லாவிதமான பிரதிகளுக்கும் பயன்படுத்த முடியும் என்று காட்டினார்.

பிறகு மார்ட்டின் ஹைடெகர், காடமர் போன்றோரின் முயற்சியால் ஒரு தனித் தத்துவமாகவே இருபதாம் நூற்றாண்டில் பொருள்கோள் உருப்பெற்றது. முதன் முதலாக, எர்னஸ்டி என்பவர் பைபிளைப் பொருள் விளக்கும்போது அதனைச் சாதாரணமான ஒரு நூல்போலவே வாசிக்க வேண்டும் என்று கூறினார். இதனைப் பின்வந்த ஷ்லியர்மேக்கரும் ஹெர்டரும் தழுவிக்கொண்டனர். மேலும் ஆழ்நோக்கி னால் மொழியியல் அடிப்படையில் தருகின்ற விளக்கத்தோடு ஆசிரியரை உளவியல் நோக்கில் புரிந்துகொண்டு தருகின்ற விளக்கமும் முக்கியமானது என்றார்கள். அர்த்தம் என்பது மொழியின் பயன்பாடு என்று கூறினார் ஷ்லியர்மேக்கர். பொருள் விளக்கம் என்பது நூலின் வரலாற்று, புவியியல் அடிப்படைகளில் செய்யப்பட வேண்டும். ஷ்லியர்மேக்கரின் கூற்றுப்படி

1. பொருள்கோள் என்பது பொருள்காணல் கலை;

2. ஒரு பிரதியின் அர்த்தம் என்பது, எந்த வாசகர்களுக்காகப் பிரதி எழுந்ததோ அவர்கள் நோக்கில் காணப்படவேண்டியது

3. அர்த்தவிளக்கம் என்பது ஒரு சுழற்சிச்செயல், காரணம், பிரதியின் பகுதிகள் முழுமையோடும், முழுமை பகுதிகளோடும் இணைந்துள்ளன;

4. தவறான புரிந்துகொள்ளல் அல்லது விளக்கம் என்பது பிரதிச் செயல்பாட்டினுள் பொதிந்திருக்கின்ற ஒன்று

ஷ்லியர்மேக்கர் கூறும் வரலாற்று முறையை நாம் தொல்காப்பியத்திற்குக் கையாளமுடியாது. காரணம், தொல்காப்பியத்தின் வரலாறு இரகசியத்தில் புதையுண்டு கிடக்கிறது. அது எப்போது தோன்றியது, அதில் காணப்படும் வரலாற்று முறையிலான பாடபேதங்கள் எவை, அதில் இடைச்செருகல்கள் உண்டா, இம்மாதிரிப் பிரதி சம்பந் தப்பட்ட கேள்விகள் எதற்கும் நம்மிடம் பதில் இல்லை. அதனால் முறையான பொருள்கோள் முறையியலைத் தொல்காப்பியத்தில் கையாளுவதற்கு வழியில்லை. ஹேஷ்யங்களின் மீது அமைவதல்ல பொருள்கோள்.

பகுதிகள் முழுமையின் அடிப்படையிலேயே விளக்கப்படவேண்டும். பகுதிகள் முழுமை என்ற இரண்டுமே ஆசிரியரின் நோக்கத்தின் அடிப்படையில் விளங்கிக் கொள்ளப்பட வேண்டும். பிற தொடர்புடைய நூல்களின் அடிப்படையில்தான் ஒரு நூல் வாசிக்கப்படவேண்டும். ஏனெனில் சொற்பயன்பாடு பிற சமகால நூல்களிலும் எவ்விதம் அமைந்திருக்கிறது என்பது முக்கியமானது.

காடமர் போன்ற முன்னோடிகள், பொருள்கோளின் தத்துவ அடிப்படைகளை நன்கு விளக்கிச் சென்றிருக்கிறார்கள். காடமரின் கருத்துப்படி, சொற்கள்தான் உலகங்களை உருவாக்குகின்றன.

சொற்கள் என்பதில் பேச்சு, உரையாடல், வினாவிடை, எழுத்துப் பிரதிகள் போன்ற அனைத்தும் அடங்கும். மொழிக்கும் மனித அனுபவத்திற்கும் அடிப்படையான ஒருமை இருப்பதாக காடமர் சொல்கிறார். விளக்கத்தை மொழியிலிருந்து பிரிக்கவோ புறவயமாக்கவோ முடியாது. மனிதர்களுக்கு மொழி அர்த்தத்துடன்தான் வயப்படுகிறது ஆகலின், விளக்கங்களும் புரிந்துகொள்ளலும் ஒருபோதும் முற்சார்பற்றவையாக இருக்கவே இயலாது. மனிதர்கள் என்ற முறையில் நாம், மொழியை விலகி வெளியிலிருந்து நோக்கவும் இயலாது. அர்த்தங்கள் நிரம்பியுள்ளதோர் உலகைக் கையாள மனிதர்கள் பயன்படுத்தும் ஒரு கருவியல்ல மொழி. அதுதான் மனித யதார்த்தம் என்பதையே கட்டமைக்கிறது.

ஷ்லியர்மேக்கர், ஆழ்ந்த உள்ளறிவுடன் கூடிய மொழியியல் பூர்வமான பகுப்பும், ஒத்துணர்வும் புரிந்துகொள்ளலுக்குத் தேவை என்றார். ஒத்துணர்வு ஆங்கிலத்தில் எம்பதி எனப்படும். சமஸ்கிருதக் கொள்கையாளர்கள் இதனை சஹ்ருதய பாவம் என்றார்கள். குறிப்படுத்தப்பட்ட தகவலை மீளாக்கம் செய்வது மட்டும் புரிந்துகொள்ளல் அன்று. புரிந்துகொள்ளல்மீதுதான் பொருள்விளக்கம் அமைகிறது, அதற்கு இலக்கணம் சார்ந்த, உளவியல்சார்ந்த கணங்கள் உண்டு. ஒரு வெற்றிகரமான உரையாளர், ஆசிரியரைவிடக் கூடுதலாகவும் ஒருவர் அவரது நூலைப் புரிந்து

கொள்ளமுடியும். ஏனென்றால், விளக்கம், மறைவாக உள்ள உந்துதல்களையும் திட்டங்களையும் வெளிப்படுத்துகிறது.

வரலாற்றுக்காலத்தையும் சமூகப் பின்புலத்தையும் பிரதிபலிக்கும் ஆசிரியரின் உலகப்பார்வையினால் அர்த்தங்கள் வடிவமைக்கப்படுகின்றன என்றார் டில்தே. இதனால் பொருள்கோள் முறை என்பது, பிரதியிலிருந்து ஆசிரியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றுக்குச் சென்று அவரது உடனடி வரலாற்றுச் சூழல்களுக்கும் சென்று மறுபடியும் பிரதிக்குத் திரும்பவேண்டும். ஆகவே விளக்கம் அல்லது ஒரு பிரதியைப் புரிந்து கொள்ளலின் ஒழுங்கான செயல்படுத்தல், பிரதி உற்பத்திசெய்யப்பட்ட உலகினை மீட்டுருவாக்கம் செய்து அதற்குள் பிரதியை வைக்கிறது.

பொருள்கோள் பற்றிய தற்காலச் சிந்தனைகள், ஆசிரியர் ஒரு தொகுப்பாளராகவும் செயல்படுகிறார், அவர் பலவித மூலங்களைப் பயன்படுத்துகிறார் என்பதைக் காட்டுகின்றன. எழுத்தாளர் எதற்காக எழுதுகிறார் என்ற நோக்கத்தையும் கலாச்சாரச் சூழலையும் முதலில் கவனிக்கவேண்டும். இரண்டாவதாக, எழுத்தில் தோன்றும் கூற்றாளன் (எடுத்துரைப்போன்) வேறு, ஆசிரியர் வேறு. நிஜமானவராகவோ கற்பனைப் பாத்திரமாகவோ அவர் இருக்கலாம். அவர் தனது கலாச்சாரச் சூழலைப் பற்றிப் பேசுவதன் நோக்கத்தை நாம் நிர்ணயிக்கவேண்டும். அவர் சர்வஞான நோக்குள்ள வராக-எங்கும்

நிறைந்தவராகவும் எதையும் அறிந்தவராகவும் இருக்கக்கூடும் என்பதையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். பிறகு நூலுக்குள் பேசுபவரைக் கேட்பவரின் இயல்பையும், புறத்திலிருந்து அணுகும் வாசகர்களையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். பிறகு, அதன் சூழல், பின்னணி, இலக்கிய வகை, அதில் கையாளப்படும் அணிமுறைகள், கருவிகள், அமைப்புத் திட்டம் ஆகியவற்றில் கவனம் செலுத்தவேண்டும்.

ஜெர்மனி நாட்டைச் சேர்ந்த ஹான்ஸ் கடாமர் என்பவர் நிகழ்வியல்வாதி, வாசகர் எதிர்வினைக்கோட்பாட்டின் மூலவர்களில் ஒருவர். அவர், பிரதியைப் புரிந்து கொள்ளல் என்பது, முன்னறிவு, முன்நோக்கம், முன்கருத்து ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் அமைகிறது என்கிறார். சுதந்திரமான, புத்திபூர்வமான அடிப்படையில் பொருள் கோள் இயங்குவதில்லை. அசலான, எந்த வாசகர்களுக்காகப் பிரதி இயற்றப்பட்டதோ, அந்த நிலைமைகளைப் பொறுத்துப் பொருள் அமைவதல்ல என்கிறார் கடாமர். மரபுசார்ந்து பொருள் அமைகிறது. இக்கருத்துகள் ஷ்லியர்மேக்கரின் கருத்துக்கு மாறானவை. குறிப்பாக இன்றைய வாசகர்களின் எதிர்வினையைப் பொறுத்தே பொருள்கோள் அமைகிறது என்பது ஷ்லியர்மேக்கருக்கு ஏற்புடையதல்ல.

பொருள்கோளுக்கு அடிப்படையானவை மூன்று. முதலில் ஆசிரியர். ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்கத்துடன் ஒரு நூலை அவர் இயற்றுவதால் அவரது கருத்துகள் முதன்மை பெறுகின்றன. பிறகு நூல் அல்லது பிரதி. ஆசிரியரின் உள்நோக்கம் எப்படி நூலில் வெளிப்பட்டுள்ளது என்று காண்பதே பழங்காலப் பொருள்காண் முறையாக இருந்தது. கடைசியாக வாசகர். வாசகரைப் பொறுத்தும் பொருள் விளக்கம் மாறுபடுகிறது என்பது தொல்காப்பிய வாசகர்களாகிய நமக்கு நன்கு தெரியும்.

மேற்கு நாட்டுத் திறனாய்வில் ஏறத்தாழப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதி, இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரை ஆசிரியருக்கே முதன்மை அளிக்கப்பட்டு வந்தது. பின்னர், இருபதாம் நூற்றாண்டின் இருபதுகளில் புதுத்திறனாய்வு உருவாகியது. அது நூலை ஆழ்ந்து வாசிப்பதற்கு முதன்மை தந்தது. ஆசிரியரின் உள்நோக்கத்திற்கும் நூலுக்கும் தொடர்பில்லை என்று புறக்கணித்தது. பிரதி மட்டுமே அர்த்தத்தை உருவாக்கும் பொருள் என்று நோக்கப்பட்டது. வாசக ஏற்புக் கோட்பாடு, வாசக எதிர்வினைக் கோட்பாடு போன்றவற்றில் வாசகருக்கே முதன்மை, அவர்தான் அர்த்தத்தை உருவாக்குபவர் என்பது வலியுறுத்தப்பட்டது.

ஆகவே மேற்கத்தியப் பொருள்கோள் துறையில் ஆசிரியர் > நூல் > வாசகர் என்ற முறையில் முதன்மை தரும் பண்பு

மாறிவந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

கிழக்கு நாடுகளான சீனம், இந்தியா போன்றவற்றிலும் பொருள்கோள் துறை வளர்ந்துள்ளது. சீனத்தில் பரவிய பௌத்த மத நூல்களுக்கு விளக்கம் காணும் முறையில் அங்குப் பொருள்கோள் துறை வளர்ந்தது. இந்தியாவில் வேதம் பொருள்கோளுக்கு அப்பாலானது, மறைவானது என்று நோக்கப்பட்டதால் வேதத்திற்கு விளக்கம் காணப்படவில்லை. மாறாக, உபநிடதங்கள் போன்றவற்றிற்கு வியாக்யானங்கள் உள்ளன.

பிரம்ம சூத்திரத்திற்கு சங்கரர், இராமானுஜர், மத்வர் போன்றவர்கள் கண்ட வியாக்யானங்களே அத்வைதம், விசிஷ்டாத்வைதம், துவைதம் போன்ற கொள்கைகளுக்கு அடிப்படையாயின. பகவத் கீதைக்கு ஏராளமான பொருள் விளக்கங்கள் உள்ளன. குறிப்பாகச் சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்தில் பால கங்காதர திலக்ர், மகாத்மா காந்தி முதல் வினோபாபவே வரை பெரும்பாலான தலைவர்கள் சுதந்திர நோக்கின் அடிப்படையில் கீதைக்கு விளக்கங்கள் தந்துள்ளார்கள்.

பொருள்கோள் முறைமை மேற்குலகில் வளர்ந்தவாறு கிழக்கு நாடுகளில் வளரவில்லை. இதற்குக் காரணம், தர்க்க முறைமை ஒன்றே பொருள் விளக்கத்குப் போதுமானது என்று உரைவகுத்தவர்கள் கருதியதாக இருக்கலாம். ஆனாலும் இலக்கியத்திற்குப் பொருள்

காணும்போது சஹ்ருதயத் தன்மை அல்லது எம்பதி என்பதும் குறிப்பாக வலியுறுத்தப்பட்டது. ஆசிரியரின் நோக்கில் நின்று, அவருடைய மனக்கருத்திற்கு ஏற்பப் பொருள்கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆசிரிய முதன்மை முறையே இது.

அண்மைக்காலத்தில் **1989**இல் திருக்குறள் உரைவேற்றுமை நூலில் தமிழில் பல்வேறு உரைகள் எழுந்தமைக்குக் காரணம் கூறவந்த பேராசிரியர் இரா.சாரங்க பாணி, மூன்றுவித வாசிப்புகள்-இன்பத்திற்காக, வேலைக்காக, அரசியல் செயல்பாட்டிற்காக-உள்ளன என்கிறார். திருக்குறளின் 50 உரைநூல்களில் ஒரு பெண் உரை கூடக் கிடையாது என்கிறார். (அதாவது திருக்குறளைப் பெண்விடுதலைசார்பாக மறுகட்டமைப்புச் செய்யமுடியாது என்பது இவர் குறிப்பு). உரைகள் ஆசிரியனின் உரையை மறுவுருவாக்கம் செய்தல்-தக அமைத்தல் செய்கின்றன.

தென்புலத்தார் என்பதற்குள்ள பல்வேறு அர்த்தங்களைப் பார்த்தால் நிறுவனச் செயல்பாடு புரியும் என்கிறார்.

பொருள்மாறுபடுவது அல்லது அர்த்தமயக்கம்தான் பொருள்கோள் துறையின் முக்கியமான அக்கறை. பொருள் மாறுபடுவதற்கு,

1. பாடவேறுபாடு

2. சொற்பிரிப்பு

3. கொண்டுகூட்டு

4. கலைமரபு

5. இலக்கண வேறுபாடு

6. தொகைப்பெயர் விளக்கம்

7. ஒரு சொல்லுக்குப் பலபொருள்

8. நயம் கூறுதல்

9. விளங்கக் கூறுதல்

10. பிற இலக்கியச் செய்திகளைப் புகுத்தல்

11. கதைகளைப் பொருத்துதல்

12. கொள்கை முனைப்பு

ஆகியவை காரணங்களாக அமைகின்றன என்கின்றார் சாரங்கபாணி. இது நம்நாட்டு நோக்கு. இவையன்றியும் நிறுவனச் செயல்பாடு என்ற ஒன்றைச் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டும் என்பது பின்நவீனத்துவவாதிகள் கொள்கை. இதையும் கொள்கை முனைப்பு என்பதிலேயே அடக்கலாம்.

இன்று பொருள்கோள் என்ற துறை மிகவிரிவானது. ஒரு நூலை வரலாற்றுப் போக்கில் எவ்விதம் வாசிக்கவேண்டும் என்பதிலிருந்து அது தொடங்குகிறது. வரலாற்றுப் போக்கில் வாசித்தல் என்பதில் முதலில் காணவேண்டியது, அந்த நூலின் வகைமை என்ன, ஏன் அது எழுந்தது போன்ற காரணிகள். தொல்காப்பியம் ஓர் இலக்கண நூல் என்பதை நாம் அறிவோம். அது ஏன் எழுந்தது என்பதை நாம் அறுதியிடுவதற்கான சான்றுகள் இன்று இல்லையானாலும் ஓரளவு ஊகத்தின் வாயிலாகக் காணலாம்.

இலக்கணங்கள் எப்போது உருவாகின்றன, அல்லது ஏன் உருவாக்கப்படுகின்றன? பொதுவாகக் கால, வரலாற்று, சமூக மாற்றங்கள் நிர்ப்பந்தமாக ஏற்படும் வேளைகளில் அந்தந்தக் காலத்தின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்தல் வேண்டி இலக்கண உருவாக்கம் நிகழ்கிறது. அல்லது அந்நியர்கள் பிற மொழிகளைப் புரிந்து கொண்டு கையாள முற்படும்போது இலக்கண உருவாக்கம் நிகழ்கிறது. தமிழில் சமூக மாற்றங்கள் மிகுதியாக நேர்ந்தபோதெல்லாம் இலக்கணங்கள் உருவாகியிருப்பதைக் காணலாம். தொல்காப்பிய காலம் முதலாக வீரசோழியம், நன்னூல் காலம் வரை புதிய இலக்கணங்கள் எவையும் உருவாகவில்லை. காரணம், பெரிய அளவில் சமூக மாற்றங்கள் ஏற்படவில்லை.

முஸ்லிம்களும் விஜயநகர ஆட்சியாளர்களும் மதுரைவரை ஆட்சி செய்ய வந்த காலத்தில்தான் வீரசோழியம், நன்னூல் போன்றவை எழுகின்றன. பிற மொழிகள் ஆதிககம் செலுத்தவரும்போது தமிழின் மரபினைத் தக்க வைத்துக்கொள்ளவேண்டும் என்ற பாதுகாப்புணர்ச்சியே இதற்குக் காரணமாக இருக்கலாம். அதேபோல, வீரமா முனிவர் முதலாக ஜி. யு. போப், ஆண்டிரனோவ் வரை பிறமொழியாளர்கள் தமிழைக் கற்றுப் பயன்படுத்த முற்பட்டபோது அவர்கள் புதிய இலக்கணங்களை அவரவர் நோக்கில் எழுதினார்கள் என்பதையும் காண்கிறோம்.

தொல்காப்பியம் என்ற இலக்கணத்தின் உருவாக்கம் ஏன் நிகழ்ந்தது? மேற்கண்ட இரு காரணங்களினாலுமே நிகழ்ந்திருக்கக்கூடும்.

I. அகத்தியர், தொல்காப்பியர் இருவருமே வடநாட்டிலிருந்து வந்த பிராமணர்கள் என்றும், அவர்கள் தங்கள் கலாச்சாரத்திற்கேற்பத் தமிழைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டியே இலக்கணம் எழுதினார்கள் என்றும் வரலாற்றாசிரியர் பி.டி. ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார் கூறுகிறார். இது உண்மையா பொய்யா என்று இன்று அறுதியிட வழியில்லை. ஆனால் தமிழகத்திலே இல்லாத ஒட்டகம் என்ற விலங்கைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவதும், தமிழகத்தில் மிகுதியாக இறக்குமதி செய்யப்பட்ட குதிரையை அவர் குறிப்பிடவில்லை என்பதும் ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார் கருத்துக்கு உறுதுணை செய்கின்றன. மரபியலில் அமைந்துள்ள சாதி

வேறுபாட்டு ஏற்றத்தாழ்வைக் குறிக்கும் நூற்பாக்களும் மேலோர் கீழோர் என்ற சொற்களைத் தொல்காப்பியர் பயன்படுத்தும் முறையும் இதற்கு அனுசரணையாகவே உள்ளன.

சான்றாக, எவ்விதத்திலும் வடமொழி மரபுக்கு ஒவ்வாத களவு என்பதை வடமொழிமரபின் காந்தர்வ மணத்தோடு ஒப்பிட்டுக் கூறவேண்டிய அவசியம் என்ன? தமிழின் களவு, கற்பில் முடிவது. காந்தர்வ மணத்துக்குக் கற்பு என்பதே கிடையாது என்பதோடு வடமொழியாளரின் அபத்தமான எட்டுவகைத் திருமணங்களில் (இவற்றைத் திருமணம் என்ற சொல்லினாலும் குறிக்கமுடியுமா என்பதும் ஐயமே) ஒன்று. வடமொழியாளரின் திருமணங்கள் யாவும் புணர்ச்சி என்ற ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டனவே தவிர அவற்றுக்கு எவ்விதத்திலும் சமூக மரியாதை தர இயலாது.

II. சங்ககாலம் மாற்றங்கள் உருவாகிவந்த காலம். முதலில் சிற்றூர்த் தலைவர்கள் இருந்ததையும், பிறகு குறுநிலத் தலைவர்கள் ஏற்பட்டதையும், அதன்பிறகு அவர்கள் இடத்தில் மூவேந்தர்கள் உருவாகி எல்லா நிலப்பகுதிகளையும் இணைத்துக் கொண்டதையும் காண்கிறோம். இதனால் ஆங்காங்கு சிற்றூர்களில் பேசப்பட்டு வந்த தனித்தனியான தமிழ்ப்பேச்சு முறைகளும், பிறகு குறுநிலப்பகுதிகளில் வழங்கிவந்த தனித்தனியான தமிழ்ப்பேச்சு முறைகளும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்டுத் தமிழ் மூவேந்தர்களின் முழு

நிலப்பகுதிக்குமுரிய-தமிழ்நாட்டுக்கே உரிய-ஒரு மொழியாக வரையறுக்கப்பட வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. (வடவேங்கடம் தென்குமரி...) இதற்காகவே தொல்காப்பியம் உருவாகியது என்றும் காணலாம்.

வரலாற்றாய்வின் முக்கியத்துவம், வரலாற்று நெறியை நூலில் பொருத்திப் பார்க்க வேண்டியதன் அவசியம் பற்றிப் பொருள்கோளியலார் யாவரும் வலியுறுத்தியுள்ளனர். ஆனால் கடந்தகாலம் என்பது நமக்கு என்றைக்குமே கிடைக்காத ஒன்று. உண்மையாக நிகழ்ந்தவை எவை என்பதை இன்றைக்கு நாம் காணமுடியாது. எனவே கற்பனை என்பது வரலாற்றின் ஒரு பிரிக்கமுடியாத அம்சமாகிறது. அதனால் இயற்கை அறிவியல்களைப் போல வரலாற்றைப் பொதுமைநோக்கில் எழுதவும் முடியாது. நிகழ்காலத்தின் பிரச்சினைகளுக்குள் வரலாறு ஆதிக்கம் செலுத்துகிறது, குறுக்கிடுகிறது. அந்த வரலாறு மட்டுமே நமக்குத் தேவையானது.

பொருள் காணும்போது பகுதிகளிலிருந்து முழுமைக்கும் முழுமையிலிருந்து பகுதிகளுக்கும் செல்லவேண்டும், அது ஒரு சுழற்சிச்செயல் என்கிறார் ஷ்லியர்மேக்கர். தொல்காப்பியத்தை வாசிக்கும்போதும் பகுதி பகுதியாக வாசிக்கலாகாது. முழுமையோடு தொடர்பு படுத்தியே வாசிக்கவேண்டும். உதாரணமாக, திணை என்ற

சொல் இலக்கணப்பகுதியிலும் ஆளப்படுகிறது, பொருளதிகாரத்திலும் இடம் பெறுகிறது. இரண்டு இடங்களிலும் அதன் பொருள் ஒன்றுதான். இதைத் தொடர்புபடுத்தியே பொருள்காணவேண்டுமே தவிர, பொருளதிகாரத்தில் திணை என்றால் என்ன என்ற ஆராய்ச்சியில் இறங்கலாகாது. அதேபோல, தொல்காப்பியர் எதற்காக இலக்கணம் வகுக்கிறார் என்ற நோக்கத்தை மறந்து செய்யுட்சொல் பற்றிக் கூறும்போதோ பிற பகுதிகளை வாசிக்கும்போதோ ஆய்வில் இறங்கலாகாது. பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம் என்று தொல்காப்பியர் கூறும்போது நூல் முழுவதும் பாடல் என்ற சொல்லை எங்கெங்கு எவ்விதம் பயன்படுத்தியுள்ளார், புலன், புலன் நெறி ஆகிய சொற்களை நூல்முழுவதும் எவ்விதம் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்று கண்டு வாசிப்பதே பொருள்கோள் முறையாகும்.

தொல்காப்பியத்திற்கு எவ்விதம் பொருள் கொள்ளவேண்டும் என்பதற்கு மேலும் சில செய்திகளைக் காணலாம்.

1. நடையியலாளர்கள், அர்த்தவிளக்க இடைவெளி (ஹெர்மனூடிக் கேப்) என்ற ஒன்றைச் சொல்கிறார்கள். பிரதியில் காணப்படும் மொழியியல் கூறுகளுக்கும், நடையியலாளன் அவற்றிலிருந்து பெறும் அர்த்தத்திற்கும் எப்போதுமே ஓர் இடைவெளி இருக்கிறது என்கிறார்கள். திருக்குறளிலிருந்து ஓர் உதாரணம்:

அறத்தாறு இது என வேண்டா சிவிகை

பொறுத்தானோடு ஊர்ந்தான் இடை.

அறன்வலியுறுத்தல் அதிகாரக் குறள் இது. அறத்து + ஆறு (அறத்தின் பயன், அல்லது அறத்தின் வழி) இது என்று சொல்லக்கூடாது என்பதை "அறத்தாறு இது என வேண்டா" என்ற தொடர் குறிக்கிறது. அடுத்த பகுதியான "சிவிகை பொறுத்தானோடு ஊர்ந்தான் இடை" என்ற தொடர், பல்லக்கைத் தூக்கியவனுக்கும் அதில் அமர்ந்து செல்பவனுக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடு (இடை) என்று கூறி நின்று விடுகிறது.

1. அறத்தின் வழி இது என்று சொல்லக்கூடாது

2. பல்லக்கைச் சுமப்பவனுக்கும் அதில் அமர்ந்து செல்பவனுக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடு

இந்த இரு தொடர்களுக்கும் நேரடியாகத் தொடர்பில்லை. இதுதான் அர்த்தவிளக்க இடைவெளி. நாம் நமது மனப்படி அல்லது கருத்தியலின்படி இந்தத் தொடர்களை இணைக்கிறோம். அதனால் அர்த்தவிளக்கச் செயல்பாடு எப்போதுமே அகவயமான ஒன்றாகத்தான் இருக்கிறது

தொல்காப்பிய நூற்பாக்களில் மேற்காட்டப்பட்டது போன்ற இடைவெளிகள் மிகுதியாக உள்ளன. இவற்றைக் கண்டறிந்து அதன்பின்னரே பொருள் தொடர்புபடுத்தவேண்டும். மேலும் சில இடர்ப்பாடுகளாக நாம் காண்பவை:

2. அவர் கையாளும் பழஞ்சொற்கள் முதல் இடையூறாக நிற்கின்றன. உதாரணமாக, பண்ணத்தி என்ற சொல்லுக்கு இன்று என்ன அர்த்தம் கொள்வது? இன்றைய வேறுபட்ட இலக்கிய உருவாக்கச் சூழலில் இம்மாதிரிச் சொற்களுக்கு அர்த்தம் கொள்ளத் தேவைதான் உண்டா என்ற கேள்வியும் எழுகிறது. தொல்காப்பியர் கையாளும் பெரும்பான்மைச் சொற்களை, ஆயிரம் ஆண்டுகள் இடைவெளி இருந்தாலும், பின்வந்த இலக்கண ஆசிரியர்கள் ஓரளவேனும் அதேபோலக் கையாண்டதனால்தான் நம்மால் அவற்றைப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

தொல்காப்பியர் கையாண்ட சாதாரணச் சொற்களும் இன்று பலவிதங்களில் தவறாக அர்த்தம் கொள்ளப்படுகின்றன. உதாரணமாக, தொல்காப்பியர் கூறும் கற்பு என்பது கரணத்தோடு- திருமணச் சடங்கோடு முடியும் ஒன்று. ஆனால் இன்று நாம் அச்சொல்லைக் கையாளும் அர்த்தம் வேறு. அதேபோல, பெருந்திணை என்பதைத் தொல்காப்பியர் கையாளும் அர்த்தம் வேறு, இன்று நாம் பொருள்கொள்ளும் விதம் வேறு.

3. தமிழின் பழைய பிரதிகளைப் பொருள்கொள்ளும்போது சொற்புணர்ப்புகள் இடர்ப்பாடு தருகின்றன. அவற்றுள் முக்கியமானது லகர னகரப் புணர்ச்சி. இரண்டுமே புணர்ச்சியில் னகரமாகத்தான் நிற்கும். வல்லெழுத்து வருமொழி என்றால் றகரமாக நிற்கும். இதனால் பலரும் னகரம் வருமிடங்களை லகரமாகப் பிரிக்கிறார்கள். இது பெரிய பொருள் மாறுபாட்டை ஏற்படுத்தக்கூடியது.

சான்றாக, இடைச்சொல் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது

தத்தம் குறிப்பிற் பொருள் செய்குநவும்

ஒப்பின்வழியாற் பொருள் செய்குநவும்

என்ற தொடர் வருகிறது. தத்தம் குறிப்பிற் பொருள் செய்குந என்பதை தத்தம் குறிப்பின் அல்லது தத்தம் குறிப்பில் என எப்படிப் பிரித்தாலும் கவலையில்லை,

'ஒப்பின்வழியால்' என்பதை ஒப்பில் வழியால், ஒப்பின் வழியால் என்று இருவகையாகவும் பிரிக்கலாம். முதல்வகைப் பிரிப்பு தவறான அர்த்தம் தரக்கூடியது. 'ஒப்பில் வழியால்' என்றால் (இப்படித்தான் அறிஞர் ச.வே. சுப்பிரமணியனும் பிரித் திருக்கிறார்) ஒப்பு இல்லாத- அதாவது ஒப்பற்ற வழியினால் பொருள் செய்யக்கூடியது என்றாகும். இது அர்த்தமற்றது. ஒப்பின் வழியால் என்றால் ஒப்பு+இன் வழியால்,

அதாவது ஒப்புமையின் வழியால், உவம உருபு என்பதைக் குறிக்கும் நோக்கில் பொருள் செய்யக்கூடியது என்றாகும். இதுவே இன்றைய நோக்கில் சரியான பிரிப்பு. எனவே புணர்ச்சியின் பிரிப்பினால் பொருள் தவறாகவோ சரியாகவோ போகக் கூடிய இடங்கள் தமிழில் மிகுதியாக இருக்கின்றன. (பல இடங்களில் எது சரியான பொருள் என்றும் தெரியாது.)

4. கிடைக்கும் தொல்காப்பியப் பகுதியை வைத்துப் பார்க்கும்போது தொல்காப் பியர் மிகப்பெரிய பகுத்தறிவாளர்-அறிவியல்நோக்கிலும் அதன் உறுதிப்பாட்டிலும் அதீத நம்பிக்கை வைத்தவர் என்று தோன்றுகிறது. இதில் பெரிய வியப்பில்லை. ஏனெனில் முறையாக எழுதப்பட்ட இலக்கண நூல்கள் யாவுமே அறிவியல் நூல்கள் என்று சொல்லத் தக்கவை. ஆகவே தொல்காப்பியர் ஒரு நேர்க்காட்சிவாதி என்று கொண்டு தான் நாம் பொருள்கோளைக் கையாளவேண்டும். நேர்க்காட்சிவாதப் பொருள்கோள் என்பது அறிவியல் முறைமைப்படி, ஒரு சொல்லுக்கு ஒரு குறித்த பொருள் என்ற அளவில் செல்லக்கூடியது.

தொல்காப்பியர் ஒரு பகுத்தறிவுவாதி என்று சொல்லக் காரணங்கள்:

அ. தொல்காப்பியம் ஓர் ஆய்வேட்டின் வடிவில், அந்த முறைப்படிதான் அமைந்திருக் கிறது. தம் கருதுகோள், எல்லை, நோக்கம், பயன் ஆகிய எல்லாவற்றையும் முறைப்படி முதலிலேயே

குறிப்பிட்டுவிடுகிறார் தொல்காப்பியர். பிறகுதான் நூலுக்குள் செல்கிறார். நூலும் முறைப்படியான அதிகாரப்பகுப்பு, இயல் பகுப்பு ஆகியவற்றைக் கொண்டுள்ளது என்பதை நாம் விளக்கத் தேவை இல்லை. ஆய்வேடுகள் நேர்க்காட்சி வாத நோக்கில்தான் அமைய முடியும். அதாவது சொல்லவந்ததை அறிவியல் நோக்கில், கருதுகோளை ஆதாரங்களோடு நிரூபிக்கும் அல்லது மறுக்கும் விதமாகவே அமையமுடியும். தொல்காப்பியமும் இவ்விதமே அமைந்திருப்பதால் அது நேர்க்காட்சி வாத அமைப்பாகிறது.

ஆ. தமிழில் ஏகாரம் உறுதிப்பாட்டைக் குறிக்கிறது. அதுதான் என்று சொல்வதற்கும் அதேதான் என்று சொல்வதற்கும், இது என்று சொல்வதற்கும் இதுவே என்று சொல்வதற்கும் உள்ள வேறுபாட்டை கவனியுங்கள். இதனால் ஏகாரம் இன்றைய தொலைக்காட்சி விளம்பரங்களில் மிகுதியாகப் பயன்படும் விகுதியாக உள்ளது. உதாரணமாக இது தரும் மென்மையான சருமம் என்று தொலைக்காட்சி விளம்பரத்தில் சொல்லட்டார்கள். இது தருமே மென்மையான சருமம் என்பதுதான் தொலைக்காட்சி மொழி.

தொல்காப்பியத்தின் கூற்றுகள் பெரும்பாலும் ஏகாரத்தில் முடிபவை. உறுதிப்பாட்டை வலியுறுத்தும் ஏகார இறுதி சூத்திரத்தின் இயல்பான நடையா, தொல்காப்பியர் கையாளும் முறையா? சூத்திர யாப்பு அல்லது ஆசிரிய யாப்பின் இயல்பு என்று காரணம் கூறினாலும்

அதைத் தொல்காப்பியர் தேர்ந்தெடுத்தற்குக் காரணம் என்ன? ஏகாரத்தில் முடிப்பதன் வாயிலாகத் தமது கூற்றுகளை மெய்யானவை என்ற உறுதிப் பாட்டில் தொல்காப்பியர் நிறுத்த வேண்டியே இவ்வாறு கையாளுகிறார். மேலும் ஏகார இறுதி இல்லாத இடத்தில்கூட வேண்டும், நிலையும் என்று வலியுறுத்துகிறார்.

தமிழின் அடிப்படையான நால்வகைப் பாக்களில், வெண்பா நேர்க்காட்சிவாத முறைக்கு மிகவும் உதவக்கூடியது. அதனால் நீதிநூல்கள் வெண்பா யாப்பிலேயே இயற்றப்பட்டன. பிற பாக்கள் இவ்விதம் அமைபவை அல்ல. ஆனால் வெண்பா யாப்பையும் நேர்க்காட்சிவாத அமைப்பை மீறிப் பயன்படுத்த முடியும் என்று திருக்குறள், முத்தொள்ளாயிர, நந்திக் கலம்பக, நளவெண்பா ஆசிரியர்கள் நிரூபித்துள்ளனர்.

இ. தொல்காப்பியரைப் பாராட்டும்போது பனம்பாரனாரின் பாயிரக் கூற்றும் அதே உறுதிப்பாட்டு அமைப்பைக் கையாளுகிறது. முந்துநூல் கண்டு <u>முறைப்பட எண்ணிப்</u> புலம் தொகுத்தவர் தொல்காப்பியர். <u>அரில்தபத் தெரி</u>ந்து அதை அவையில் உரைத்தவர். அரில்தபத் தெரிந்து-என்றால் குற்றமறத் தேர்ந்தெடுத்து என்று பொருள். முறைப்பட எண்ணி என்பதால் ஆராய்ச்சிக்கேற்ற முறையியல் (மெதடாலஜி) என்று சொல்கிறோம் அல்லவா, அதுபோன்ற ஒழுங்கான முறைப்படி (சிஸ்டமேடிக்) நினைத்து

நூலாகத் தொகுக்கப்பட்டது என்பது புலனாகிறது. புலம் தொகுத்தவர் என்பதால், முன்பே இருந்த நூல்களிலுள்ள கருத்துகளையெல்லாம் முறைப்படியாகத் தொகுத்தவர் என்ற கருத்தும் உருவாகிறது.

ஈ. அடுத்து, தொல்காப்பியர் கையாளும் தொடர் அமைப்புகளைப் பாருங்கள்.

உணரக்கூறின் முன்னர்த்தோன்றும்.

மெய்பெறத் தோன்றும்

தேரும்காலை மொழிவயினான

புகர் அறத் தெளிந்தஅஃறிணை மேன

திறப்படத் தெரியும் காட்சியான

அகத்தெழு வளியிசை அரில்தப நாடி.

ஒத்ததென்ப உணருமோரே

மெய்ம்மையாக அகரம் மிகுமே (நிச்சயமாக, உறுதியாக)

மெய்பெறக் கிளந்த கிளவி

இவை யாவும் தொல்காப்பியருக்குத் தமது கோட்பாட்டில் உள்ள நம்பிக்கையைக் காட்டுகின்றன. தக்கவழி அறிதல் வழக்கத்தான என்ற தொடரைப் பாருங்கள். தகுந்த முறை என்று ஒன்று உள்ளது, அதை அறிவதுதான் வழக்கம் என்று மரபாக்குகிறார் தொல்காப்பியர். தொல்லியல் மருங்கின் மரீஇய பண்பே, நூல் நெறி பிழை யாது என்று பழமையைப் போற்றுவார். சில இடங்களில் சில அமைப்புகளைப் பாராட்டவும் செய்வார். சான்றாக,

அவ்வியல் நிலையல் செவ்விதென்ப,

செவ்விதென்ப சிறந்திசினோரே

என்ற முடிபுகளைப் பாருங்கள்.

உ. ஆகும் வேண்டும் போன்ற சொற்களை நேர்முக, உடன்பாட்டுக்கூற்றுக்குப் பயன்படுத்துகிறார். நிறையும் அளவும் வரூஉம் காலையும் குறையாதாகும் இன்னன் சாரியை. கெடுதல் வேண்டும் போன்ற தொடர்களைக் காணுங்கள். எதிர்மறையில் இல்லை, அல்ல என்ற சொற்களை திட்டவட்டமாகக் கூறப் பயன்படுத்துகிறார். மிகச்சில இடங்களில் புரைவது அன்றால், வழாஅல் ஓம்பல் போன்ற தொடர்களையும் பயன்படுத்துகிறார். உதாரணங்களை நீங்களே காணலாம்.

ஊ. தொல்காப்பியத்தின் இரண்டு சொல்லாட்சிகளை முன்பே எடுத்துக்காட்டியிருக் கிறார்கள். ஒன்று, என்ப, என்மனார், என்மனார் புலவர் என்பது போன்று முன்னோர் கூற்றுகளைத் தொல்காப்பியர் மிகுதியாகப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார், ஆகவே மரபுக்கு முதன்மை தந்திருக்கிறார் என்ற செய்தி வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளது. (இவற்றுள் மொழிப என்ற சொல்தான் அதிகம் கையாளப்பட்டுள்ளது). இரண்டு, முன்னோர் கூற்றுக்கும் தம் கூற்றுக்கும் வேறுபாட்டை எடுத்துக்காட்டி வலியுறுத்துவதில் தொல்காப்பியர் வல்லவர் என்பது. உதாரணமாக, வேற்றுமையியலின் முதலிரு நூற்பாக்களைப் பாருங்கள்.

வேற்றுமைதாமே ஏழெனமொழிப.

இதில் மொழிப என்பது இது பாரம்பரியமாக வருகின்ற அமைப்பு என்பதையும், **தாமே** என்ற வலியுறுத்தல் (emphasis)அதைத் தொல்காப்பியர் உறுதியாக ஏற்றுக் கொள்கிறார் என்பதையும் காட்டுகின்றன. தமிழில் அதுவரை ஏழு வேற்றுமைகளே இருந்தன என்பதையும் இந்த நூற்பா சுட்டிக்காட்டுகிறது.

மேலும், பொதுவாக மொழிப என்ற சொல், பேச்சுவழக்கில் இருப்பதை ஏற்றுக்கொள்வதைக் காட்டுகிறது. வரையார் என்பதும் அதுபோன்றதே.

விளிகொள்வதன்கண் விளியோடு எட்டே.

இந்த நூற்பா, முன்னதை நான் ஏற்றுக்கொள்கிறேன், ஆனால் அத்துடன் இன்னொன்றை என் கோட்பாடாகச் சேர்க்கப்போகிறேன் என்ற வாதத்தைக் காட்டுகிறது. விளி என்பதை வேற்றுமையாக ஏற்றுக்கொள்ளும்போது தமிழில் எட்டு வேற்றுமையாகிறது என்பதை, வழக்கம்போல ஏகார வலியுறுத்தலுடன் சொல்கிறார். முதல் நூற்பா முன்னோர் வழக்கிலிருந்த அமைப்பையும், அடுத்த நூற்பா தொல்காப்பியர் புதிதாக உருவாக்கப்போகும் அமைப்பையும் காட்டுகின்றன.

ஏ. சில இடங்களில்-ஒப்புநோக்கில் இவை குறைவு-நேர்முகமாகவும், எதிர்மறையிலும் "போனால் போகிறது, ஒப்புக்கொள்ளலாம்" என்று ஆதரவு தரும் கூற்றுகளாக அமைகின்றன.

வரையார் (நீக்கமாட்டார்கள், தவிர்க்கமாட்டார்கள்),

+உம் உரித்தே (அப்படியும் இருக்கலாம் என்ற விஷயம்),

இது தொல்காப்பியத்தில் அபூர்வமாகவே வரும் தொடர். செய்யுளுள் உரித்தே, நீடலும் உரித்தே, நிலையலும் உரித்தே, இயல்பும் ஆர் உளவே ஆகிய தொடர்களைப் பாருங்கள்.

மானம் இல்லை (குற்றமில்லை)

(உதாரணமாக, வல்லெழுத்து மிகினும் மானம் இல்லை, தம் இயல் கிளப்பின் எல்லா எழுத்தும் மெய்ந்நிலை மயக்கம் மானம் இல்லை)

புகர் இன்று என்மனார் புலமையோரே

கடி நிலை இல்ல ஆசிரியர்க்கே.

போன்ற தொடர்களைப் பாருங்கள்.

ஏ. தொல்காப்பியர் மரபை மிகவும் போற்றுபவர். அதனால்தான் அவர் பகுத்தறிவு வாதியாகவும் இருக்கிறார்.

இருதிணை ஐம்பால் வழாஅமைத்

திரிவில் சொல்லொடு தழாஅல் வேண்டும்

என்றும்,

மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட்கில்லை,

மரபுவழிப்பட்ட சொல்லினான

என்றும் மரபினை வலியுறுத்திக் காட்டுகிறார்

இயன்ற மருங்கின் இனைத்தென அறியும்

வரம்பு தமக்கு இன்மையின் வழிநனி கடைப்பிடித்து

ஓம்படை ஆணையின் கிளந்தவற்றியலான்

பாங்குற உணர்தல் என்மனார் புலவர்

இதுதான் நாம் தொல்காப்பியரைப் பகுத்தறிவுவாதி என்று கூறக் காரணம். ஓம்படை ஆணையினால் உணரவேண்டும் என்று விதிப்பது பகுத்தறிவுவாதமே ஆகும்.

இதுவரை தொல்காப்பியர் பகுத்தறிவு நெறியைப் போற்றுபவர் என்பதற்கான ஆதாரங்களைப் பார்த்தோம்.

5. மொழி தன்னிச்சையாகச் செயல்படக்கூடியது. எனவே தொல்காப்பியரை மீறியும் அவரது பகுத்தறிவுவாதத்தை மொழி குலைத்துவிடுகிறது. உதாரணமாக, மிக அபூர்வமான தொடர், ஓர் அன்ன என்பது. எழுத்து ஓர் அன்ன-எழுத்து மாதிரி வைத்துக்கொள்ளலாம். இம்மாதிரித் தொடர்கள் உறுதிப்பாட்டைக் குலைப்பவை.

தொல்காப்பியர் பேசுவது மொழியைப் பற்றி. மொழி நேர்க்காட்சிவாத அமைப் புக்குள் அடங்குவது அல்ல. அதாவது தர்க்கரீதியான அமைப்பு என்பதற்குள் முற்றிலும் வருவதல்ல. ஏனென்றால் மொழி தன்னிச்சையானது.

தர்க்கரீதியாகச் சில அமைப்புகள் மொழியில் உண்டு. அவற்றைத்தான் இலக்கணங்கள் எடுத்துரைக்க முனைகின்றன. ஆனால் அவ்விதம் முடியாததால் புறனடைகளுக்குள் செல்கின்றன. வாய்பாடுகளுக்குள் அடங்காதவற்றைத் தனித்தனி சிறப்பு விதிகளாக்க முனைகின்றன. பிறகு எல்லாவற்றிற்கும் சிறப்புவிதி கூறி முடிக்க இயலாமையால் இயலுக்கே புறனடைச் சூத்திரங்கள் தேவையாகின்றன.

செய்யுட்சொற்களின் வகைகளில் திரிசொல் என்ற ஒன்றைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார். திரிசொல் என்பது கடினமான சொல். (திரிந்த சொல், திரிக்கப்பட்ட சொல்). இயற்கையாலோ, செயற்கையாலோ மாறிவிட்ட சொல். இப்படிப்பட்ட நிலையில் ஒரே சொல்லுக்குப் பலபொருள் தோன்றியிருக்கலாம், பல சொற்களுக்கு ஒரே பொருள் இருக்கலாம். எனவே ஒரு சொல்லுக்கு ஒரு பொருள் என்ற பகுத்தறிவுவாத விதி (இன்றைய அறிவியல் நூல்கள் கடுமையாக இதனைப் பயன்படுத்துகின்றன) தகர்க்கப்படுகிறது. தொல்காப்பியரின் நேர்க்காட்சிவாதம் இங்கு பயனற்றுப்போகிறது.

கிளந்த அல்ல வேறு பிற தோன்றினும்

கிளந்தவற்று இயலான் உணர்ந்தனர் கொளினே.

இது ஒரு முக்கியமான நூற்பா. ஒரு பிரதி தான் கூறியவற்றைவிட வேறு அர்த்தங்கள் கொள்ளும் என்பதைத் தொல்காப்பியர் அக்காலத்திலேயே ஒப்புக் கொண்டிருப்பதை இந்த நூற்பா காட்டுகிறது.

பயிலாதவற்றைப் பயின்றவை சார்த்தி,

தத்தம் மரபின் சென்று நிலை மருங்கின்

எச்சொல்லாயினும் பொருள் வேறு கிளத்தல்.

இதுவும் மேற்கூறிய விதியின் தொடர்ச்சிதான்.

கூறிய கிளவிப் பொருள்நிலை அல்ல

வேறு பிற தோன்றினும் அவற்றொடு கொளலே.

முன்னத்தின் உணரும் கிளவியும் உளவே

இன்ன என்னும் சொல்முறையான.

இந்த நூற்பாக்கள் அனைத்திலும், மொழிக்கு வரம்பில்லை, எனவே மரபினாலும், வேறு வழிகளாலும் அவ்வவற்றிற்கேற்ற அர்த்தங்களைக் காணவேண்டும் என்று தொல்காப்பியர் வலியுறுத்துகிறார். ஆக தொல்காப்பியரின் இந்தச் செய்கையில் பகுத்தறிவுவாத அடிப்படை தகர்ந்துபோகிறது.

6. கருத்துகளை எளிதில் நினைவில் வைப்பதற்கெனத் தொல்காப்பியர் சில அமைப்புகளைக் கையாளுகிறார். சான்றாக,

தொழிற்பெயர் எல்லாம் தொழிற்பெயர் இயல. (306) (327) (376) (401) என்ற நூற்பா எழுத்ததிகாரத்தில் நான்கு முறை வருகிறது. வரும் இடத்தைச் சார்த்தி நாம் பொருள் கொள்ளவேண்டும்.

ஆகார இறுதிக்கான விதி கூறிய பிறகு,

ஊகார இறுதி ஆகார இயற்றே

ஏகார இறுதி ஊகார இயற்றே

ஓகார இறுதி ஏகார இயற்றே

என்று சொல்லிச் செல்வதைப் பாருங்கள். ஊகார இறுதி, ஏகார இறுதி, ஓகார இறுதி எல்லாமே ஆகார இயற்றே என்று சொல்லிவிடலாம். ஆனால் அப்படிக்கூறினால் பிற நினைவில் நிற்கமாட்டா. அதனால் இந்தச் சங்கிலித் தொடர் முறை.

இதேபோல, உதிமரக்கிளவி மெல்லெழுத்து மிகுமே

ஒடுமரக்கிளவி உதிமர இயற்றே

சே என் மரப்பெயர் ஒடுமர இயற்றே

என்ற சங்கிலித்தொடரையும் பாருங்கள். கொஞ்சம் வித்தியாசமான சங்கிலித் தொடர்களும் உண்டு.

ஐ என் இறுதி அரை வரைந்து கெடுமே

மெய் அவண் ஒழிய என்மனார் புலவர்

என்று கூறிவிட்டு,

ஆணும் பெண்ணும் அஃறிணை இயற்கை

ஆண்மரக்கிளவி அரைமர இயற்றே

எகின்மரமாயின் ஆண்மர இயற்றே

என்று தொடராகக் கையாளுவார்

7. நினைவில் வைப்பதற்காகக் கையாளுகின்ற அமைப்பு முறை என்பது நம்மை அணிசார் அமைப்புகளுக்குள் கொண்டுசெல்கிறது. தொல்காப்பியர் சில உத்திகளைக் கையாளுவதைப் பின்வரும் நூற்பாக்களில் காணலாம்.

இருள் என் கிளவி வெயில் இயல் நிலையும்

இயற்கையவாகும் செயற்கைய என்ப.

எஞ்சிய எல்லாம் எஞ்சுதல் இலவே

முன்னது இரண்டிலும் சொல்முரண் அமைப்பும் மூன்றாவதில் இணைமுரண் அமைப்பும் உள்ளன

ஒட்டுமொத்த நிலையில் காணக்கூடிய முரண் அமைப்பும் உண்டு. உதாரணமாக, வல்லெழுத்து மிகினும் மானம் இல்லை என்ற நூற்பாவும் தொல்காப்பியத்தில் உண்டு, மெல்லெழுத்து மிகினும் மானம் இல்லை என்பதும் உண்டு.

ஒத்த பொருள்களை இணைப்பதும் உண்டு. சான்றாக,

மழை என் கிளவி வளியியல் நிலையும்

போன்ற நூற்பாக்களைக் காணலாம்.

சிலசமயங்களில் அவர் கையாளும் தொடர்கள் சிலேடையாக அமைந்து சிரிக்கவும் வைக்கும்.

உயர்திணையாயின் நம்மிடை வருமே

இது சொல்லமைப்புக்கென வரும் கூற்று ஆயினும், உயர்திணை (மக்கள்) என்றால் நமக்குள் குறுக்கிடுவார்கள், அஃறிணை என்றால் அவ்விதம் குறுக்கிடாது என்று வேறொரு பொருள் தோன்றுவதையும் பார்க்கலாம்.

8. இந்த அணிசார் அமைப்புகள், மொழியின் இன்னொரு பண்புக்குள் நம்மைக் கொண்டுசெலுத்துகின்றன. மொழியைக் கருவியாக நோக்குபவர்கள் உண்டு. அதாவது நாம் சொல்லவிரும்பியதைச் சொல்ல விரும்புகின்ற கருவிதான் மொழி என்பவர்கள். ஆனால் மொழி இப்படிப்பட்ட விதிக்குள் கட்டுப்படுவதில்லை. எனவே கருவிநோக்கு பொய்த்துப் போகிறது.

மொழி நமக்கு முன்னால் பிறந்து நாம் அதற்குள் இருக்கிறோம். அதாவது, மொழியின் நீண்ட வரலாற்று ஓட்டத்தில் நாம் அடித்துச் செல்லப்படும் புள்ளிகள். அதனால், மொழி விரும்புவதை நாம் சொல்ல நேர்கிறதே ஒழிய, நாம் சொல்ல விரும் புவதை அது சொல்வதில்லை. தொல்காப்பியர் நினைவுறுத்தலுக்கெனக் கையாண்ட அமைப்புகள் யாவும் மொழியின் அணிசார் தன்மைக்குள் நம்மைக் கொண்டு விடுகின்றன. அணியின்றிக் கூற்றுகள் எதுவும் இயங்க இயலாது. பேச்சுவழக்கோ எழுத்துவழக்கோ, செய்யுளோ உரைநடையோ எதுவாயினும் அதற்குள் அணித்தன்மை (rhetoric) புகுந்து விடுகிறது.

9. அணித்தன்மை தொல்காப்பியப் பொருள்கோளின் முக்கியப்பகுதி. பிற மொழிகப் போல் அல்லாமல் தமிழ்ச்சொற்கள் உயிர், மெய் என்றும், வல்இனம் மெல்இனம் இடைஇனம் என்றும் பிரிக்கப்பட்டிருப்பது உருவகத் தன்மை உடையது. தமிழில்

பெரும்பாலான இலக்கணச் சொற்கள் வாழ்க்கைச் சொற்களின், வழக்குச் சொற்களின் உருவகங்களே. உதாரணமாக, புணர்ச்சி என்ற சொல் முதலில் ஆண்-பெண் புணர்ச்சியைத்தான் குறித்திருக்க வேண்டும். இலக்கணத்தில் சொற்களின் சேர்க்கைக்கும் அதுவே ஆகிவிட்டது. இது போலவே இன்னும் பலசொற்கள் உள்ளன. உதாரணமாகக் கெடுதல் என்ற சொல். வழக்கில் கெடுதல், கெட்டது என்பதற்குப் பொருள் வேறு. ஆனால் இலக்கணத்தில் இல்லாமற்போவது என்ற வேறொரு அர்த்தம் உருவாகிவிட்டது. இவையெல்லாம் அணித் தன்மை மொழிக்குறியீடுகளிலும் செயப்படுவதைக் காட்டுபவை.

10. அணியின்றி மொழியில்லை என்றால் முக்கியமான அணி அல்லது அணிகள் யாவை? தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரத்தில் உவமவியல் என்ற ஒன்றை மட்டுமே சொல்கிறார். அதாவது உவமையை மொழியின் அடிப்படையான அணியாகக் காண்கிறார். இந்திய மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் இந்தக் குறைபாடு உண்டு. சமஸ் கிருதத்திலும் இந்தக் குறைபாடு உண்டு. உவமை பற்றிக் கூறும்போது,

> வேறுபட வந்த உவமத்தோற்றம் கூறிய மருங்கின் கொள்வழிக் கொளால்.
>
> ஒரீஇக் கூறலும் மரீஇய பண்பே.

பொருளே உவமம் செய்தனர் மொழியினும்

மருளறு சிறப்பின் அஃது உவமம் ஆகும்

என்று புறனடைபோலச் சில நூற்பாக்கள் வருகின்றன. இவையனைத்தும் உருவகத்தைக் குறிப்பவை. அதாவது உவமையின் ஒரு பகுதியாகவே உருவகத்தைக் காணும் போக்கு தமிழ் உள்ளிட்ட இந்திய மொழிகளில் காணப்படுகிறது. இது தவறு.

உண்மையில் உருவகம்தான் அடிப்படை அணி. உருவகம் இல்லாத இடம் இல்லை. பேச்சுவழக்கிலும் உருவகம் பயின்று வரும் அளவுக்கு உவமை பயின்று வருவதில்லை. உதாரணமாக அந்தக் கழுதையைக் கூப்பிடு என்று சொல்வோமே ஒழிய, கழுதையைப் போன்ற அந்த உன் மகனைக் கூப்பிடு என்று யாரும் சொல்ல மாட்டோம். அந்தக் கழுதையைக் கூப்பிடு என்பதில் கழுதை என்பது உருவகம்.

உருவகம் பெயர்ச்சொல் மட்டிலும் அல்ல. அது வினைச் சொல்லிலும் உள்ளது. உதாரணமாக, எவருக்கும் தெரியாமல் ஓடிவிட்டான் என்ற சொல்லுக்கு பதிலாகக் கம்பிநீட்டினான் என்ற சொல்லைப் பலரும் பேச்சுவழக்கில் கையாளுகிறார்கள். இது உருவகம்.

உருவகம் என்பது பதிலீடு **(substitution)**ஒன்றிற்கு பதிலாக இன்னொன்று வருவது உருவகம்.

அவன் தந்திரம் மிக்க நடத்தை கொண்ட ஒருவன்.

அவன் ஒரு குள்ளநரி

முதல் வாக்கியத்தில் தந்திரம் மிக்க நடத்தைகொண்ட ஒருவன் என்பதற்கு பதிலீடாக வருவதுதான் ஒரு குள்ளநரி என்ற தொடர். இவ்வாறே பிறவற்றிலும் பொருத்திப் பாருங்கள்.

ஒரு சொல் என்பது ஒரு குறி. குறிக்குக் குறிப்பான், குறிப்பீடு என்ற இரண்டு பகுதிகள் உள்ளன என்பதை அறிந்திருப்பீர்கள். ஒரு சொல்லின் குறிப்பீட்டுக்கு பதிலாக இன்னொரு சொல்லின் குறிப்பான் பதிலீடு ஆவதுதான் உருவகத்தின் அமைப்பு. உதாரணமாக,

அவன் கழுதை என்ற தொடரில், அவன் புத்திமந்தமானவன் என்று சொல்ல வருகிறோம். புத்திமந்தமானவன் என்ற சொற்றொடரின் குறிப்பீட்டுக்கு பதிலாகத்தான் கழுதை என்ற குறிப்பான், தன் அசலான குறிப்பீடாகிய ஒரு பிராணி என்பதை இழந்து இடம்பெறுகிறது.

உருவகம் போலவே எச்சம் என்ற கருத்தும் தமிழில் முக்கியமானது. பெயரெச்சம், வினையெச்சம் போன்றவை வாக்கிய அமைப்புக்கு மிக முக்கியமானவை. இதுபோலவே பொருள்கொள்வதற்கு இன்றியமையாத எச்சங்கள் உண்டு, குறிப்பெச்சம், இசையெச்சம்- ஆகியவை, தத்தம்குறிப்பின் எச்சம் செப்பும் என்று தொல்காப்பியர்

சொல்கிறார். வரன்முறையாகக் கூற்றெச்சம், குறிப்பெச்சம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுபவர் உண்டு

சொல்லொடும் குறிப்பொடும் முடிபுகொள் இயற்கை

புல்லிய கிளவி எச்சம் ஆகும்.

என்ற நூற்பா, கூற்றெச்சம், குறிப்பெச்சம் என்ற பிரிவுக்கு ஆதாரமாக நிற்கிறது. சொற்களின் இணைவால் அமைவது கூற்று. ஆகவே சொல் எஞ்சி நிற்பது கூற்றெச்சம் எனலாம். குறிப்பு எஞ்சிநிற்பது குறிப்பெச்சம் எனலாம்.

எச்சம் என்றால் எஞ்சி நிற்பது. ஆகுபெயர், அன்மொழித்தொகை ஆகிய இரண்டுமே எச்சங்கள்தான். ஆகுபெயரில் ஒரு சொல்லுக்குள்ளாகவே பொருள் எஞ்சிநிற்க, அன்மொழித் தொகையில் சொல்லின் புறத்தில் பொருள் எஞ்சிநிற்கிறது. சான்றாக, ஊர் சிரித்தது என்றால், ஊர் என்ற சொல், ஊரிலுள்ள மக்கள் எனப்பொருள் பெறுவது அந்தச் சொல்லுக்குள் நிகழும் ஒன்று. இது அகவிரி. பூங்குழல் வந்தாள் என்னும்போது, பூங்குழல் என்ற தொடர் தனியாக வந்தால் பெண்ணைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளமாட்டோம். அதை இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொகையாகக் கொள்வோம். ஆனால் வந்தாள் என்ற புறத்தொடர்தான் இதை அன்மொழித் தொகையாக்குகிறது. பெண்ணைக் குறிப்பதாக்குகிறது. இதனால்

ஆகுபெயரும் அன்மொழித் தொகையும் கூற்றெச்சங்களாகவே நிற்கின்றன.

ஆகுபெயரைத் தொல்காப்பியர் பெயரியலில் குறிப்பிடுகிறார். அதாவது ஆகுபெயரை ஒரு பெயர்ச்சொல்லாகவே பார்க்கிறார். முன்பு உருவகத்திற்குச் சொன்னதுபோலவே, ஆகுபெயர் ஒரு பெயர்ச்சொல் மட்டும் அல்ல. எந்தச் சொல்லாகவும் இருக்கலாம். பிரதியின் ஒரு பகுதியாகக்கூட இருக்கலாம். பிரதியின் ஒரு பகுதியை-ஓர் இயலையேகூட, ஆகுபெயர் என்று சொல்வது குழப்பத்தைத் தரும். உதாரணமாக, பொன்னியின் செல்வன் நாவலின் முதல் அத்தியாயமான ஆடித் திருநாள் என்பது ஆகுபெயர் அல்லது முதல்பகுதியின் பெயரான புதுவெள்ளம் என்பது ஆகுபெயர் என்று கூறுவது குழப்பத்தைத்தான் உண்டாக்கும். யாவரும் ஆடித்திருநாள் என்ற சொல் ஆகுபெயர், புது வெள்ளம் என்ற சொல் ஆகுபெயர் என்று பொருள்கொள்வார்களே ஒழிய அந்த இயலோ அந்த பாகமோ ஆகுபெயர் என்று கொள்ளமாட்டார்கள்

எனவே அதற்கு வேறொரு பெயர் தர வேண்டியிருக்கிறது. அதனால் இங்கே நான் சினையெச்சம் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துகிறேன். இதில் முன்கூறிய எச்சம்-எஞ்சிநிற்றல் என்ற கருத்தும் அடங்கியுள்ளது, ஆகுபெயர்களிலே முக்கியமாகக் கருதப்படுவது சினையாகு பெயர் **(synocdoche)**. எனவே சினை என்ற சொல்லையும்

எச்சம் என்ற சொல்லையும் இணைத்து சினையெச்சம் என்ற புதுச் சொல்லை உருவாக்குகிறோம். மேற்கூறிய உதாரணத்தில், பொன்னியின் செல்வன் நாவலின் ஒரு சினை (சிறுபகுதி) முதல் அத்தியாயமான ஆடித் திருநாள் என்பது. அந்த அத்தியாயம் அந்த நாவலுக்குச் சினையெச்சமாக நிற்கிறது என்னும் போது குழப்பம் இன்றிப் போகிறது.

உருவகமும் சினையெச்சமும் அடிப்படை அணிகள். இவை எல்லாப் பிரதிகளையும் கட்டமைப்பவை என்பதை அறிஞர்கள் எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார்கள். தொல்காப்பியத்தில் உருவகமாக நிற்கும் பகுதிகள், சொற்கள் எவை, சினையெச்சமாக நிற்கும் பகுதிகள், சொற்கள் எவை என்பவற்றை நன்கு ஆராய்ந்தே நாம் பொருள் கொள்ளமுடியும்.

தொல்காப்பியப் பொருள்கோள் என்ற தொடர் இரு அர்த்தங்கள் கொண்ட தொடர். ஒன்று, தொல்காப்பியத்திற்கான பொருள்கோள் எது என்பது. இன்னொன்று தொல்காப்பியர் கூறும் பொருள்கோள் எது என்பது. இதுவரை தொல்காப்பிய நூற்பாக்களுக்கு நாம் எவ்விதம் பொருள் கொள்ள வேண்டும் என்பதைச் சற்றே நோக்கினோம். இனி, பொதுவாக நூல்களுக்கு அல்லது கவிதைகளுக்கு எவ்விதம் பொருள்காண வேண்டும் என்று தொல்காப்பியர் கூறுவனவற்றைச் சற்றே தொகுத்துப் பார்க்கலாம்.

1. கவிதைக்கு இலக்கணம் வகுக்கும் தொல்காப்பியர், உள்ளுறை இறைச்சி என்பனவற்றை அடிப்படைப் பொருள்கோளுக்கான கோட்பாடுகளாக விளக்குகிறார்.

உவமத் தன்மையும் உரித்தென மொழிப பயனிலை புரிந்த வழக்கத்தான.

என்பதன் வாயிலாக உள்ளுறை உவமம் என்னும் உருவகம், பயனிலையாகவும் வரும் என்கிறார்.

2. தலைவனுக்கும் தலைவிக்கும் உரிய ஒருபாற்கூற்று என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவது மனிதப்படுத்தல் **(personification)**.

உண்டற்குரிய அல்லாப் பொருளை உண்டனபோலக் கூறலும் மரபே.

3. இம்மாதிரி உருவக, சினையெச்சத் தன்மைகளைச் சாதாரண மக்கள்-அதாவது ஒத்துணர்வுத் தன்மை (சஹ்ருதயத் தன்மை) அற்றோர் அறிவதில்லை என்பதால்,

> கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
>
> உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்
>
> நல்நயப் பொருள்கோள் எண்ணரும் குரைத்தே

அதாவது கண்ணாலும் செவியாலும் நன்குணர முடியாதவர்களால் பொருள்கோள் செய்ய இயலாது என்றே கூறிவிடுகிறார்.

4. பெருமையும் சிறுமையும் சிறப்பின் தீராக்

குறிப்பின் வரூஉம் நெறிப்பாடு உடைய.

என்று கவிதைத் தன்மை பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார்.

5. செய்யுள் உறுப்புகளாகத் தொல்காப்பியர் சொல்லுவன முக்கியமானவை. இவை யாவும் பொருள்கோளுக்கு உரியவை. ஒருவகையில் தொல்காப்பியப் பொருள்கோளைக் கல்விசார் பொருள்கோள் அல்லது கல்வியியல் பொருள்கோள் என்றே கூறி விடலாம். ஏனென்றால் அது தான் எவ்விதம் ஒன்றை உணர்ந்து கற்பது, பிறகு அதை எப்படிப் பிறர் உணருமாறு கற்பிப்பது என்ற அடிப்படையிலேயே இயங்குகிறது. தொல்காப்பியர் காலப்பாக்களைப் புரிந்துகொள்ள,

மாத்திரை எழுத்து அசைவகை

சீர் அடி யாப்பு

மரபு தூக்கு தொடைவகை

நோக்கு பா அளவியல்

திணை கைகோள் கூற்றுவகை

கேட்போர் களன் காலவகை

பயன் மெய்ப்பாடு எச்சவகை

முன்னம் பொருள் துறைவகை

மாட்டு வண்ணம்

என்ற யாப்பியல் உ.றுப்புகள் இருபத்தாறும் அடிப்படையானவை. இவற்றுடன் எட்டு வனப்புகள் சேர, உறுப்புகள் முப்பத்துநான்கு ஆகின்றன.

6. நோக்கு-மாத்திரை முதல் அடிவரை நோக்குவது நோக்கு என்று பொருள்கோள் முறையை விளக்குகிறார். இது இன்றைய அர்த்தத்தில் நுட்பமாக வாசிப்பது (close reading)என்று அர்த்தப்படும். இதுபற்றிப் பல அறிஞர்களும் விவாதித்திருக்கிறார்கள்.

7. அங்கதம் (சடையர்) என்பது அணிகளில் முக்கியமானது. வெண்பாவில் வருவது அங்கதப் பாட்டு என்று கூறி, அதை இரண்டாகப் பிரிக்கிறார். செம் பொருள்-கரந்தது என்பது அந்த வகைகள். செம்பொருள் அங்கதம், வசை எனப்படும். மொழிகரந்து மொழியின் அது பழிகரப்பாகும். பிறகு செவியுறை (கற்பித்தல்தான்) என்பதை அங்கதத்தோடு முரண்படுத்தி நோக்குகிறார்.

வசையோடும் நசையோடு புணர்ந்தது என்றால் அங்கதச் செய்யுள்.

இன்றும், பின்நவீனத்துவப் படைப்புமுறையின் அடிப்படையாக அங்கதம் நோக்கப்படுகிறது. பின்நவீனத்துவப் போக்கு என்பதே ஒருவிதக் கற்பித்தலை (போதனையை) உள்ளடக்கியிருக்கிறது என்றும் விமரிசகர்கள் கூறியுள்ளனர்.

8. அடிவரையற்ற செய்யுள் ஆறு, அவை

நூல்-உரை-பிசி-முதுமொழி-மந்திரம்-குறிப்பு

எனக் கூறியபின், கூற்றிடை வைத்த குறிப்பினான என்று குறிப்பிடுவது முக்கியமானது. அதாவது குறிப்பு என்பது கூற்றாகத்தான் வரும். வேறுவகையில் வராது. கூற்று என்பது துறை அல்லது நிகழ்வுக்கு முரணானது. சான்றாக, சங்கக் கவிதைகளில் அகப்பாக்கள் யாவும் நாடகக்கூற்றுகள் என்ற நிலையில் இயங்குபவை. அவற்றிற்குத் துறை கிடையாது. யார் யாருடன் பேசுகிறார்கள் என்பதே முக்கியம். ஆனால் புறப்பாக்களுக்குத் துறை உண்டு. அவை நிகழ்வுகளை வருணிப்பவை. வெறும் கூற்றுகள் அல்ல. கூற்றுகள் என்று கொண்டால் நிகழ்வுகளை வருணிக்கும் அல்லது விவரிக்கும் ஆசிரியக் கூற்றுகளே.

உரை பற்றிக் கூறும்போது, பாட்டிடை வைத்த குறிப்பு, பாவின்று எழுந்த கிளவி, பொருளடு புணராப் பொய்ம்மொழி, பொருளடு புணர்ந்த நகைமொழி என்று வகைப்படுத்துகிறார்.

பிசி என்பது ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமத்தால் வருவது, தோன்றுவது கிளந்த துணிவினால் வருவது. எனவே இதையும் ஒருவகை உருவகம் என்றே கருதத் தோன்றுகிறது.

9. எழுத்தொடும் சொல்லொடும் புணராதாகி, பொருள் புறத்ததுவே குறிப்பு மொழி. இது சினையெச்சத்தின் பாற்படும். வடமொழியில் கூறும் தொனி என்பதற்கும் இது பெரும்பாலும் பொருந்தும்.

10. ஞாயிறு திங்கள் அறிவே நாணே

கடலே கானல் விலங்கே மரனே...

சொல்லுந போலவும் கேட்குந போலவும் சொல்லியாங்கு அமையும்

என்பது விளிப்படுத்தல் (அபாஸ்டிரபி) என்ற அணிவகை.

11.இறைச்சிதானே பொருட்புறத்ததுவே

இறைச்சியில் பிறக்கும் பொருளுமார் உளவே

திறத்தியல் மருங்கின் தெரியுமோர்க்கே.

என்று அழகாக இறைச்சிக்கு இலக்கணம் கூறியவர்

அன்புறுதகுந இறைச்சியுள் சுட்டலும் வன்புறையாகும் வருந்தியபொழுதே.

என்று திடீரெனச் சுருக்குவதால், கோட்பாடு உருவாக்கத்திற்கான சாத்தியத்தைமறுத்து விடுகிறார்.

12.உடனுறை உவமம் சுட்டு நகை சிறப்பு எனக்

கெடலரும் மரபின் உள்ளுறை ஐந்தே.

அந்தமில் சிறப்பின் ஆகிய இன்பம்

தன்வயின் வருதலும் வகுத்த பண்பே.

என்பதனால் உள்ளுறைசார்ந்த அணிகள் இலக்கிய இன்பத்திற்கெனவே கையாளப்படு பவை என்றும் சொல்கிறார்.

மங்கல மொழி-வைஇய மொழி-மாறில் ஆண்மையின் சொல்லிய மொழி போன்றவையும் குறிப்புமொழிகள் ஆகலாம்.

13.பொருள்கோள் வகையில் சிறப்பானது மாட்டெறிதல் அல்லது மாட்டேறு.

அகன்று பொருள் கிடப்பினும் அணுகிய நிலையினும்

இயன்று பொருள் முடியத் தந்தனர் உணர்த்தல் மாட்டென
மொழிப.

என்று அதற்கு இலக்கணம் கூறி,

மாட்டும் எச்சமும் நாட்டல் இன்றி

உடனிலை மொழியினும் தொடர்நிலை பெறுமே

என்கிறார். இங்கு மாட்டு என்பது மெடானிமி (ஆகுபெயர்) என்ற அணியாகவும், எச்சம் என்பது சினக்டக்கி (சினையெச்சம்) என்ற அணியாகவும் நோக்கத்தக்கன. பரந்த நிலையில் இவை யாவுமே சினையெச்சங்களே.

14. தொல்காப்பியரின் கல்வியியல் பொருள்கோளில் இறுதியாக அவர் கூறும் முப்பத்திரண்டு உத்திகள் என்பவை முக்கியமானவை. ஏனெனில் இவை உணர்ந்து கற்பது எப்படி என்பதற்கும் கற்றதைக் கற்பிப்பது எப்படி என்பதற்கும் இலக்கணம் உரைக் கின்றன.

"ஒத்தகாட்சி உத்திவகை விரிப்பின்" என்று இந்த நூற்பா தொடங்குகிறது. இந்தத் தொடர் முக்கியமானது. இங்குக் கூறப்படுகின்ற உத்திவகைகள், நூலைக் கற்பதற்கும் பொருள் காண்பதற்கும், பிறகு அதைக் கற்பிப்பதற்குமான வழிமுறைகள் தான். ஒத்தகாட்சி என்றால் இங்கு என்ன பொருள்? நாம் எந்த நூலைக் கற்று

உணர்கிறோமோ அந்த நூலுக்கு ஒத்த பார்வை நமக்குள் தோன்ற வேண்டும் என்பதை இந்தத் தொடர் குறிக்கிறது. இதுதான் சங்க இலக்கியம் கூறும் நூல் நெறி. ஒத்தகாட்சி என்றால் முழுமையான புரிந்துகொள்ளல் என்று அர்த்தமில்லை. அது சாத்தியமும் இல்லை. அந்த நூலுக்கு (நமது நோக்கில்) பொருந்திப் போகக்கூடிய பார்வை என்பதுதான் ஒத்த காட்சி என்ற தொடரின் பொருள்.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் இப்படிப்பட்ட நோக்கு ஒரு புரட்சி என்றே சொல்லத்தகும். ஏனென்றால் ஒரு நூலைப் பலவகைகளில் புரிந்துகொள்ள இயலும். அவை யாவும் நூலின் நோக்குடன் பொருந்திச் செல்பவையாகவும் இருக்கக்கூடும். எனவே இது பிரதியின் பல்வேறு அர்த்தச் சாத்தியப்பாடுகள் குறித்த முக்கியமான கூற்றாகும்.

15. இந்த நூற்பாவின் முடிவு அடிகளும் மிக முக்கியமானவை. "மனத்தில் எண்ணி மாசறத் தெரிந்துகொண்டு இனத்தில் சேர்த்தி உணர்த்தல் வேண்டும், நுனித்தகு புலவர் கூறிய நூலே" என்பது இதன் முடிவுப்பகுதி. ஒரு நூலின் பொருளை மனத்தில் ஆழ்ந்து சிந்தித்து (எண்ணி), மாசு அறத் தெரிந்துகொண்டு (இதனைத் திருவள்ளுவர் கசடறக் கற்க என்பார்) இனத்தில் சேர்த்திக் காணவேண்டும். இனத்தில் சேர்த்தி என்பதற்கு அந்த நூல் சேரக்கூடிய இனமாகிய துறை **(the domain of knowledge to which it belongs)** என்று பொருள். நுனித்தகு

புலவர் கூறிய நூல் என்பதும் கவனிக் கத்தக்க ஒன்று. நுனித்தகு புலவர் என்றால் நுனித்து ஆராயக்கூடிய ஆழ்நோக்குக் கொண்ட புலவர்கள் **(authors with a penetrative insight)** என்று அர்த்தம்.

16. புரியாமை, ஒரு பகுதி உணர்ந்து ஒரு பகுதி உணராதிருத்தல், தவறான புரிந்து கொள்ளல்கள் ஆகியவற்றைத் தவிர்ப்பதற்காகவே உத்திவகைகள் தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்டுள்ளன. நூலினுள் புகுவதைத் தடைசெய்யக்கூடிய தன்மைகளைப் பெரும் பாலும் நீக்குவதே இவற்றின் நோக்கம்.

1. நுதலியது அறிதல்,

2. அதிகார முறை,

3. தொகுத்துக்கூறல்,

4. வகுத்து மெய்ந்நிறுத்தல்

என்பவை முதலில் குறிப்பிடப்படும் முக்கியமான நான்கு உத்திகள். இவை பிரதியின் அர்த்தப்பாடு தொடர்ந்து முன்னேறும் முறையை எடுத்துரைப்பவை.

நுதலுதல் என்பது உருவகத் தொடர். நுதல் என்பது முகம் அல்லது முகத்தின் மேற்பகுதி. இங்கே நூலின் மையக்கருத்து என்று பொருள்படும். எனவே நுதலியது அறிதல் என்றால் நூலின்

மையக்கருத்தினை ஆராய்ந்து அறிதல். அதுதான் பொருள்கோளின் முதற் செயல்பாடு

பிறகு அதிகார வகையினால் அறிதல். முறை என்றால் வரிசை, sequence என்று பொருள்படும். அதாவது பொருளை வரிசை முறைப்படி, இயல் வரிசைப்படி ஒழுங்காக அறிதல்.

தொகுத்துக்கூறல், வகுத்து மெய்ந்நிறுத்தல் என்பவை அறிவியல், தர்க்கம் இரண்டிலும் கையாளப்படும் அளவை முறைகளைக் குறிப்பவை. இவற்றை **induction, deduction** என்பார்கள்.

தொகுத்துக்கூறல் என்பதற்கு வகுத்து மெய்ந்நிறுத்தல் என்பது முரண்நிலையில் இருப்பது. தொகுத்துக்கூறல் என்பதை நூலின் பொருளை முழுமையாகச் சுருக்கி நோக்குதல்-**synthesis** என்றும் கூறலாம். வகுத்து மெய்ந்நிறுத்தல்-**analysis** என்பது, நூற்பொருளைப் பல்வேறு வகையாகப் பகுத்து, பிரித்துக் காணுதல். இவ்வளவு சிறப்பாகப் பொருள்கோள் நிலையினை ஏறத்தாழ இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு கூறியிருப்பது நினைவில் கொள்ளத் தகுவது.

17. ஐந்து முதல் பதினாறு வரை வரும் பன்னிரண்டு உத்திகளும் அடுத்த வகை.

1. மொழிந்த பொருளடு ஒன்ற வைத்தல்

2. மொழியாததனை முட்டின்று முடித்தல்,

3. வாராததனால் வந்தது முடித்தல்,

4. வந்ததுகொண்டு வாராதது உணர்த்தல்,

5. முந்துமொழிந்ததன் தலைதடுமாற்று,

6. ஒப்பக்கூறல்,

7. ஒருதலை மொழிதல்,

8. தன்கோள் கூறல்,

9. முறை பிறழாமை,

10. பிறன் உடன்பட்டது தான் உடன்படுதல்,

11. இறந்தது காத்தல்,

12. எதிரது போற்றல்

ஆகியவை இவை. இவற்றைக் கற்றலின் சங்கேதங்களாகக் கொள்ளத் தகும்.

18. அடுத்து, வருகின்ற பதினாறும் கற்பித்தலின் அல்லது நூல் அமைப்பின் சங்கே தங்கள் என்று கொள்ளத் தகும்.

1. மொழிவாம் என்றல்,

2. கூறிற்று என்றல்,

3. தான் குறியிடுதல்,

4. ஒருதலை அன்மை முடிந்தது காட்டல்,

5. ஆணை கூறல்,

6. பல்பொருட்கு ஏற்பின் நல்லது கூறல்,

7. தொகுத்த மொழியான் வகுத்தனர் கோடல்,

8. மறுதலை சிதைத்துத் தன் துணிபு உரைத்தல்,

9. பிறன்கோட் கூறல்,

10. அறியாது உடன்படல்,

11. பொருள் இடை இடுதல்,

12. எதிர்பொருள் உரைத்தல்,

13. சொல்லின் எச்சம் சொல்லியாங்கு உணர்த்தல்,

14. தந்து புணர்ந்து உரைத்தல்,

15. ஞாபகம் கூறல்,

16. உய்த்துக் கொண்டு உணர்த்தல்

என்ற பதினாறு உத்திகள் அவை.

இவ்விதமாகத் தொல்காப்பியர் கூறும் பொருள்கோள் முறைகளை நாம் தேடி, உய்த்து, உணர்ந்துகொள்ள இயலும். ஒரு நூலாசிரியனின் பொருள் அவனை அறியாமலே எதிர்காலத்துக்கும் பொருந்துமாறு அமைதலுக்கு மொழியின் இயல்பு காரணமாகிறது. இலக்கியங்கள் காலத்தைத் தாண்டியும் வாழ்வதற்கு இது ஒரு முக்கியக் காரணம். தொல்காப்பியமும் அவ்வாறே இன்றைக்குப் புதிய கொள்கையாளர்களான பின்நவீனத்துவவாதிகள் பயன்படுத்தும் முறைகள் பற்றியும் சொல்லியிருக்கிறது என்று நாம் நோக்கமுடியும்.

19. தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் சிதைவுகளை இன்றைக்குப் பின்நவீ னத்துவவாதிகள் தங்கள் உத்திகளாகக் கொள்கிறார்கள்.

1. கூறியது கூறல்

2. மாறுகொளக்கூறல்

3. குன்றக்கூறல்

4. மிகைபடக்கூறல்

5. பொருளில கூறல்

6. மயங்கக்கூறல்

7. கேட்போருக்கு இன்னா யாப்பிற்று ஆதல்

8. பழித்தமொழியான் இழுக்கம் கூறல்

9. தன்னான் ஒருபொருள் கருதிக்கூறல்

10. என்னவகையினும் மனக்கோள் இன்மை

ஆகியவை தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் சிதைவுகள். "எதிர்மறுத்து உணரின் அத்திறத் தவும் குற்றமே" என்கிறார்

இவற்றுள், கூறியது கூறல் என்பது **repetition** இதனை இன்று ஓர் உத்தி யாகவே பயன்படுத்துகிறோம். மிக முக்கியமான விளம்பர உத்தி இது.

மாறுகொளக் கூறல் என்பது இன்று மயக்கம் தருகின்ற விஷயத்தைக் கூறுவது அல்லது முன்னுக்குப்பின் முரணாகக் கூறுவது என்று பொருள்படாது. பிரச்சினைகளை எளிமைப்படுத்துவதற்கு பதிலாக அவற்றில் ஆழமாக கவனம் செலுத்துவதற்கு இயக்குகின்ற ஒன்று எனப் பொருள்படும்.

குன்றக்கூறல் மிகை படக்கூறல் இரண்டையுமே அணியியலில் சேர்ப்பர் மேற்கு நூலார் **(understatement, overstatement)**. பொருளில கூறல், மயங்கக்கூறல் ஆகியவைகளும் மீப்புனைகதைகளின் (meta-fiction)உத்திகளாகவே இன்று கருதப்படுகின்றன. பழித்த மொழியான் இழுக்கம் கூறல் என்பதை இன்றைய தலித்தியச் சொல்லாடல்களில் வரவேற்கின்றனர், கெட்டவார்த்தை பேசுவோம் என்றே பெருமாள் முருகன் ஒரு தொடர் எழுதினார் என்பது குறிப்பிடவேண்டியது.

கேட்போர்க்கு இன்னா யாப்பிற்று ஆதல் என்பதும் ஒரு தனித்த உத்தியாகவே பயன்படுத்தப்படுகிறது. அப்போதுதான் படிப்பவன் கவனம் நூலில் குவியும் என்பார்கள்.

தன்னான் ஒரு பொருள் கருதிக்கூறல் என்பது ஆசிரியனின் தனித்தன்மையை, அசலான தன்மையைக் காட்டுவதாக அமையும் (ஒரிஜினாலிட்டி).

என்னவகையினும் மனக்கோள் இன்மை என்பதை இன்றைக்குப் புரியாமல் எழுதுவது, இருண்மை என்கிறோம். இதனையும் நவீனத்துவ, பின்நவீனத்துவ ஆசிரியர்கள் கையாளுவதைப் பார்க்கிறோம். உதாரணமாக, நவீனத்துவ ஆசிரியரான ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் எழுதிய ஃபினிகன்ஸ் வேக் என்பதற்கு இன்றுவரை பொருள் புரியாமல் வாசகர்கள் திண்டாடுகின்றனர். தமிழிலும் இவ்வாறே

பொருள்புரியாமல் எழுதும் எழுத்தாளர்கள் உள்ளனர் என்பதை அறிவீர்கள்.

தொல்காப்பியத்தை இன்னும் ஆழ்ந்து வாசித்தால் இத்துறையில் மிகுதியான கருத்துகள் தொல்காப்பியம் என்னும் வைரச்சுரங்கத்திலிருந்து மேலும் மேலும் கிடைக்கும். தொல்காப்பியத்தைக் கற்கும் பொருள்கோள் முறையை நாம் நன்கு அறிந்து அதைக் கற்கமுடிவதோடு, தொல்காப்பியம் கூறும் பொருள்கோள் முறைகள் இன்னவை என அறிந்து அவற்றைப் பயன்படுத்தவும் முடியும்.

4

தொல்காப்பியமும் வக்ரோக்தியும்

கவிதைமொழி பற்றி அண்மைக்காலத்தில் மிகுதியாகச் சிந்திக்கப்பட்டுள்ளது. கவிதை என்பது, மொழியை மிகுந்த பிரக்ஞையுடன் கையாளுவதாகும். சாதாரணப் பேச்சுமொழிப் பயன்பாட்டிலிருப்பதைவிட அல்லது உரைநடைப் பயன்பாட்டிலிருப்பதைவிடக் கவிதையில் மொழி மிகவும் அமைப்புற்றதாக உள்ளது. கவிதைமொழி என்பதை மிகவும் விரிந்துபட்ட ஒரு மொழி என்றும் தொடர்புகோளின் எல்லா மூல வளங்களையும் ஒருங்கே கையாளுகின்ற மொழி என்றும் சொல்லலாம். கவிதைமொழி பற்றி மேற்கத்தியவர்கள் சிந்தித்தவைகளை வெளிப்படுத்தும் ஆயிரக்கணக்கான நூல்கள் உள்ளன. சமஸ்கிருதத்தில் பல கொள்கையாளர்கள் கவிதை மொழி பற்றிச் சிந்தித்துள்ளனர். நமக்குத் தொல்காப்பியம் ஒன்றே பழங்காலக் கொள்கைகளை எடுத்துக் காட்டக்கூடிய ஒரே சான்றாக, அரும்பேறாக உள்ளது.

தொல்காப்பியம் ஏறத்தாழ ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதாக இருந்தபோதும் அண்மைக்காலத்தில் சிந்திக்கப்படுகின்ற கவிதைக்கொள்கைகள் பலவற்றைக் குறிப்பாகவும் மறைமுகமாகவும்

முன்வைக்கிறது. பொருளதிகாரம் கவிதைமொழியை எவ்விதம் கையாளுவது என்பதற்கான விதிகளை வகுத்துரைப்பதற்காகவே எழுதப்பட்டது. கவிதை உருவாக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது தொல்காப்பியர் `நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல்சான்ற புலனெறி வழக்கம்' என்கிறார். மேலோட்டமாக இக்கூற்று யதார்த்தத்திற்கு அப்பாலுள்ள புனைந்துரை, யதார்த்தத்திற்கு இயைந்த வழக்கு ஆகியவற்றைக் குறிப்பதாக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் ஆழமாக நோக்கினால் இது இருவகையான கவிதைச் செயல்முறைகளைக் குறிப்பிடுகிறது என்றும் கொள்ளலாம். நாடகவழக்கு என்பது இயல்புநவிற்சிக்கு மாறான எழுத்துமுறையைக் குறிப்பிடுகிறது. உலகியல் வழக்கு என்பது இயல்புநவிற்சிக்கு இயைந்த எழுத்துமுறையைக் குறிப்பிடுகிறது.

`செய்யுள்தாமே இரண்டென மொழிப' (1384) என்னும் தொல்காப்பியர் கூற்றும் இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. ``பொருளுணர்த்தும் முறையால் செய்யுள் இரண்டு வகைப்படும். அதாவது நேரடியாகப் பொருளுணர்த்தலும் குறிப்பாற் பொருளுணர்த்தலும்'' என்று இதற்கு உரைதருவர். குறிப்பாற் பொருளுணர்த்தல் என்பதை விட, நேரான மொழியால் அல்லாமல் (அழகுபடுத்தி-அலங்கார மொழியால் சுற்றிவளைத்துச் சொல்வதன்

வாயிலாகப்) பொருளுணர்த்தலும் என்றிருந்தால் இன்னும் பொருத்தமாக இருக்கும்.

மேற்சுட்டிய உலகியல் வழக்கு என்பதோடு `உண்மை செப்பும் கிளவி' (1153), `கிளந்தாங்கு உரைத்தல்' (1157), `வழக்கு வழிப்படுத்தல்' (1163) `வாய்மை கூறல்' (1183) என்பது போன்ற இடங்களிலெல்லாம் நேரடிக் கவிதை முறையையே தொல்காப்பியர் வலியுறுத்துகிறார். ஆனால் பிற இடங்களிலெல்லாம் அவர் மறைமுகக்கூற்று அல்லது சாய்வுக்கூற்று அல்லது நேரல் கூற்று முறையை வலியுறுத்துகிறார்.

தொல்காப்பியருக்கு ஒத்த கருத்து அவருக்குப் பின் ஏறத்தாழ ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட ஆண்டுகளுக்குப்பின்னால் வந்த குண்டகர் என்ற சமஸ்கிருத இலக்கியாசிரிரிடம் காணப்படுகிறது. அவர் எழுத்துமுறைகளை ஸ்வபாவோக்தி, வக்ரோக்தி (இதற்கு அதிசயோக்தி என்றும் பெயர்) என இரண்டாகப் பகுக்கிறார். பிறகு வக்ரோக்தி பற்றி விரிவாகப் பேசுகிறார். அவருடைய முக்கியமான நூல் `வக்ரோக்தி ஜீவிதம்' என்பது. இயல்பான எழுத்து அல்லது பேச்சுமுறை ஸ்வபாவோக்தியின் பாற்படும். ஸ்வபாவோக்தி (ஸ்வபாவ + உக்தி) என்பதை இயல்புநவிற்சி எனலாம். ஸ்வபாவம் = சுபாவம், இயல்பு. இதற்கு மாறான எழுத்துமுறை வக்ரோக்தி எனப்படும். வக்ரோக்தி என்பது வக்ர + உக்தி எனப் பிரிவுபட்டுக் கோணற்கூற்றுமுறை (சாய்வுக்கூற்று, நேரல்கூற்று, மறைமுகக் கூற்று,

கூடமான முறையில் கூறும் கூற்று) எனப் பொருள்படும். அதாவது எதையும் நேராகப் பேச்சுவழக்கிலுள்ளது அல்லது அறிவுநூல்களில் உள்ளது போன்ற முறையில் அல்லாமல் சுற்றிவளைத்து அழகுபடுத்திக் கூறுதல் என்பதாகும். சாதாரணமொழியை விட வேறுவிதமாக மொழியைவளைத்துக் கையாளும்போது அவ்விதம் கையாளுவது மிகுந்த பயன் அல்லது விளைவைத் தருவதாக அமைந்து விட்டால் அது வக்ரோக்தி எனப்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் கூறும்,

ஞாயிறு திங்கள் அறிவே நாணே

கடலே கானல் விலங்கே மரனே

புலம்புறுபொழுதே புள்ளே நெஞ்ச

அவையல பிறவும் நுதலிய நெறியால்

சொல்லியாங்கு அமையும். (1456)

என்பது வக்ரோக்தியின் பாற்படக்கூடிய சிந்தனையே. அங்கதம் பற்றிக் கூறும்பொழுதும் செம்பொருள் அங்கதம், பழிகரப்பு அங்கதம் என இரண்டாகப் பகுப்பார் தொல்காப் பியர். செம்பொருள் அங்கதம் என்பது நேரடி வசை. அதில் சுற்றிவளைத்துச் சொல்லு தலோ குறிப்புப் பொருளோ இல்லை. ஆங்கிலத்தில் லாம்பூன் எனப்படும்

வகையைச் சேர்ந்தது இது. பழிகரப்பு அங்கதம் என்பது மறைமுகமான சொற்களால் கேட்பவன் உய்த்துணருமாறு கூறப்படுவது. இவற்ஆறால் பிற்கால சமஸ்கிருதக் கொள்கையாளர்கள் போன்றே அவர்களுக்கெல்லாம் முற்பட்ட தொல்காப்பியருக்கும் நேரடிக்கவிதை, மறை முகக் கவிதை என்னும் இருவகைகளில் நம்பிக்கை இருப்பது தெளிவாகும். ஆங்கில நூலார் மறைமுகக் கவிதை என்பதை **oblique poetry**" என்பர்

குண்டகர், மஹிமா பட்டரைப்போல த்வனிக் கொள்கைக்கு எதிரானவர் அல்ல. அவர் தமது வழியில் கவிதை உருவாக்க அடிப்படையைக் கூறுகிறார். தொல்காப்பியர் த்வனிக் கொள்கையை உடன்படுபவர் என்பதை உறுதியாகச் சொல்லமுடியும். உள்ளுறை, இறைச்சி போன்ற த்வனிப் பொருள்களை வலியுறுத்தல் தொல்காப்பியரிடம் காணப்படுகிறது. இருப்பினும் எல்லாக் கவிதைகளும் த்வனிப் பொருள் உடையனவாக இருக்க வேண்டும் என்று தொல்காப்பியர் வலியுறுத்தவில்லை. ஆனால் நேரடியான கூற்றுமுறை கொண்ட கவிதைகளும் மறைமுகக்கூற்றுமுறை கொண்ட கவிதைகளும் உண்டு என்பதைச் சொல்லும் முறையில் குண்டகருக்கு முன்னோடியான சிந்தனையாளர் ஆகிறார். ஆனால் தொல்காப்பியர் தமது கொள்கையை விரிவாக்கிக் "கற்பனையின் வெளிப்பாடு என்பதே வக்ரோக்திதான்" எனக் கூறவில்லை. மேலும் குண்டகர் வக்ரோக்தியின் விளைவு ரஸம் என்று கூறி, அதனை ரஸக்

கொள்கையோடு இணைக்கிறார். ஆனால் தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலின் அடிப்படைகள் வேறாக இருக்கின்றன.

தமிழ்க் கோட்பாட்டின்படி, மறைமுகக் கவிதை என்பதை நேரற்ற கூற்றுமுறைக் கவிதை என்பதோடு குறிப்புணர்த்தும் கவிதை என்றும் சொல்லலாம்.

நோயும் இன்பமும் இருவகை நிலையில்

எட்டன் பகுதியும் விளங்க ஒட்டி

உறுப்புடையதுபோல் உணர்வுடையதுபோல்

மறுத்துரைப்பதுபோல் நெஞ்சொடு புணர்த்தும்

சொல்லா மரபின் அவற்றொடு கெழீஇ

செய்யா மரபின் தொழிற்படுத் தடக்கியும்

அவரவர் உறுபிணி தமபோற் சேர்த்தியும்

அறிவும் புலனும் வேறுபட நிறீஇ

இருபெயர் மூன்றும் உரியவாக

உவம வாயிற் படுத்தலும் உவமம்

ஒன்றிடத்து இருவர்க்கும் உரியபாற் கிளவி (1142)

என்னும்போது குறிப்பாற் புலப்படுத்தலே அன்றிக் கூடமாக(வளைத்து)ச் சொல்லுதலும் விவரிக்கப்படுகிறது. `கனவும் உரித்தால் அவ்விடத்தான' (1143) என்னும்போதும் மறைமுக வெளிப்பாடே சொல்லப்படுகிறது. ஏனெனில் கனவு என்பது தன்னுணர்வற்ற ஒரு வெளிப்பாட்டு முறை என்று சர்ரியலிசக் கொள்கையாளர்கள் போன்றோர் ஏற்பர். `என் உற்றனகொல் இவையெனச் சொல்லுதல்' (1149), `நெஞ்சொடு உசாவுதல்' (1150), `நன்மையும் தீமையும் பிறிதினைக் கூறலும் புரைபட வந்த அன்னவை பிறவும்' (1156) போன்ற நூற்பாக்களும் சுற்றிவளைத்துச் சொல்லுதல் என்னும் கருத்தை உணர்த்துகின்றன. `உண்டற்குரிய அல்லாப் பொருளை உண்டன போலக்கூறலும் மரபே' (1159) என்பதும் மறைமுக வெளிப்பாடே ஆகும்.

சமஸ்கிருதக் கொள்கையாளர்களில் வக்ரோக்தி பற்றிய சிந்தனையை பாமகர், தண்டி, குண்டகர், போஜர் போன்ற ஆசிரியர்களின் நூல்களில் காணலாம். பாமகர், தண்டி காலத்திற்கு (கிபி ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு) முன்பிருந்தே இது அறியப்பட்டிருந்தது எனக் கருதலாம். பாமகர் உயர்வு நவிற்சி அல்லது அதிசயோக்தியைப் பற்றிப் பேசும்போது அதிசயோக்தியின் இன்னொரு பெயர்தான் வக்ரோக்தி என்பதுபோல எழுதுகின்றார். ``எல்லா அணிகளுக்கும்

அடிப்படையாக அமைந்தது இது. அவற்றிற்கு அழகைத் தருவது. ஆகவே கவிஞர்கள் கண்டிப்பாக முயன்று அடையவேண்டியது. காரணம், இது இன்றி எந்த அணியும் இல்லை" என்பது அவர் கூற்று. தண்டியும் ஸ்வபாவோக்தி தவிர ஏனைய எல்லா அணிகளுக்கும் அடிப்படையாக வக்ரோக்தியைக் குறிப்பிடுகிறார். ஸ்லேஷத்தை (சிலேடையை) அதன் முக்கிய வெளிப்பாடாகவும் குறிப்பிடுகிறார். இதற்கு மாறாக வாமனர், உருவகம் என்பதே வக்ரோக்தி என்னும் கொள்கையினராகக் காணப்படுகிறார். ஆனந்த வர்த்தனரின் த்வன்யாலோகத்தில் வக்ரோக்தி பற்றிய குறிப்பு ஒரே ஒரு இடத்தில் மட்டுமே காணப்படுகிறது. ஆனால் அவருக்கு உரை எழுதிய அபிநவ குப்தர், வக்ரோக்தியை `உத்க்ருஷ்ட சங்கடனம்' என்று குறிப்பிடுகிறார். இச்சொல்லுக்கு நிறைவுற்ற ஒரு படைப்பு உத்தி என்று பொருள். எனினும் குண்டகர், போஜர் இருவரையும் தவிரப் பிற அனைத்து ஆசிரியர்களும் வக்ரோக்தியை ஒரு சப்தாலங்காரம் என்றே கருதியுள்ளனர்

தொல்காப்பியருடைய நோக்கில் கூற்று என்பது கவிதையை வெளிப்படுத்தும் முறை. நாடக மாந்தரின் (தலைவன், தலைவி, செவிலி, தோழி போன்றோருடைய) கூற்றினை அவர் கிளவி என்றும் கிளத்தல் என்றும் சொல்வார். எனவே தொல்காப்பியர் கிளத்தல் என்னும் சொல்லைத் தவிரப் பிற சொற்களைப் பயன்படுத்துமிடங்களை (கூற்று போன்ற சொற்களைப்

பயன்படுத்துமிடங்களை)க் கவிதை வெளிப்பாட்டினைக் குறிப்பனவாகக் கருதி ஆராய்தல் நாம் அவரது கவிதைக் கொள்கையை இன்னும் சரிவரப் புரிந்துகொள்ள வழிவகுக்கும்.

பாமகர் கூறும் ஒரு சில கருத்துத் துணுக்குகளை எடுத்தே குண்டகர் வக்ரோக்தி என்னும் கொள்கையாக உருவாக்கியிருக்கிறார். கவிதையின் இயல்பும் வெளிப்பாடும் வக்ரோக்தியே என்பது அவர் கருத்து. கவிதைமொழி பற்றிக் குண்டகர் போல ஆழமாகச் சிந்தித்தவர் எவருமில்லை என்றே கூறலாம். திகைப்பூட்டும் புதிய மொழி அல்லது மொழி விலகல் **(deviation in language)** என்னும் கருத்தைத்தான் அவர் வக்ரோக்தி என்பதன் வாயிலாக முன்வைக்கிறார். குறிப்புமொழி என்று தொல்காப்பியர் கூறுவதையும், வக்ரோக்தி என்று குண்டகர் கூறுவதையும் மேற்கத்தியக் கவிதை மரபிலுள்ள விலகல் என்னும் கருத்துடன் ஒரு சார் ஒப்பிடலாம். அரிஸ்டாடில் காலத்திலிருந்தே மேற்கத்தியக் கவிதையியலில் "விலகல்தான் கவிதை மொழியினை உருவாக்குவது" என்னும் கருத்து ஏற்கப்பட்ட ஒன்றாகும். "கவிதையின் அதீத கவர்ச்சியை உண்டாக்குவதற்கு அடிப்படையான மொழிச்சிந்தனை" என்று வக்ரோக்தியைக் குண்டகர் விவரிக்கிறார். (``லோகாத்தர சமத்காரகாரி, வைசித்ரிய சித்தயே").

சாதாரண மொழிவெளிப்பாட்டிலிருந்து மாறுபட்டதொரு கவர்ச்சிமிக்க வெளிப்பாட்டின் காரணமாகத்தான் கவிதையின் ஆன்மா உருவாகிறது என்பது குண்டகர் கருத்து. `கவிதைமொழி, பேச்சுமொழியினின்றும் வேறுபட்டது, அது உயர் அழுத்த மின்சாரம் போன்றது, சாதாரணமொழி குறைந்த அழுத்த மின்சாரம் போன்றது' என்பது வடிவவியல் திறனாய்வாளர்களின் கருத்து இதனை ஒட்டி குண்டகர் கருத்துகள் அமைகின்றன. தொல்காப்பியர் இப்படி நேரடியாகச் சொல்லாவிட்டாலும் அவரது கருத்துகளும் இதனை ஒத்தவையே.

விலகல் என்பது ஒரு பிரதியைப் புரிந்துகொள்வதில் ஓர் இடைவெளியை ஏற்படுத்துவதன் வாயிலாகச் சாதாரணத் தொடர்புகோள் முறையிலிருந்து மாறுபடுவது ஆகும். இலக்கண விதிகளை விட்டுவிடுதல் வாயிலாக அது நிகழலாம். அவற்றின் விதிகளைப் பயன்படுத்தலில் மாற்றங்கள் வாயிலாகவும் நிகழலாம். அல்லது புதிய விதிகளை உருவாக்குதல் வாயிலாகவும் நிகழலாம். மொழியின் எல்லாத்தளங்களிலும் அது நிகழும். கவிதையின் எல்லாச் சிறப்பான கருவிகளும் விலகலை முன்னுதாரணமாகக் கொண்டுள்ளன என்கிறார் லெவின்.

லெவின் **(Harry Levin)** இரண்டு வகை விலகல்களைக் குறிப்பிடுகிறார். அக விலகல், புற விலகல் என்பன அவை.

கவிதையின் பின்னணியிலிருந்தே எழும் விலகல் அக விலகல் ஆகும். கவிதைக்கு அப்பாலுள்ள ஏதேனும் ஓர் ஒழுங்கின் அல்லது விதியின் அடிப்படையில் எழும் விலகல் புற விலகல் எனப்படும். அவர் இன்னோரிடத் தில் நிச்சயமான, நிச்சயமற்ற விலகல்கள் பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார். இதைத்தவிர வேறு தளங்களிலும் விலகலை நாம் பொருத்திப்பார்க்க முடியும். `தொடர்இணைப்பு முறையில் ஏற்படும் விலகல்' **(syntagmaticdeviation)**, `தேர்வுஅடிப்படையில் ஏற்படும் விலகல்' **(paradigmatic deviation)** என்றும் பொருத்திப்பார்க்கலாம். தொடர்இணைப்பு விலகலில் தொடரமைப்பு முறை விலகலுக்குள்ளாக்கப்படுகிறது.

`நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று' என்பது விலகலே. `உயிர்தவச் சிறிது காமமோ பெரிதே' என்பதும் விலகலே. இவை வார்த்தைத் தேர்வு குறித்த விலகல்கள். `கண்டனன் கற்பினுக் கணியைக் கண்களால்' என்பதும் `எவற்றின் நடமாடும் நிழல்கள் நாம்' என்பதும் தொடர்இணைப்புமுறை விலகல்கள்.

வடிவப் பிரக்ஞையோடு எழுதப்பட்ட இலக்கியங்களைப் படிப்பதற்குத் தொல்காப்பியரின் குறிப்புமொழி, வக்ரோக்தி, விலகல் போன்ற கருத்துகள் மிகவும் உதவுவன. கவிஞன் முயன்று உருவாக்கும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த விலகல்கள்தான் சிறப்புப் பெறும் ஞாபகஎல்லைகள், கவனச் சிதறல்கள், கவிதைப்

பொருளிலிருந்து கவனத்தை விலக்கும் தாவுதல்கள், தவறுகள் போன்றவை விலகல்களாகக் கருதப்படமாட்டா.

கவிதைமொழியில் விலகல் என்பது மூன்றாம் பிறையின் வளைவு போன்றது, நாய்வாலின் வளைவு போன்றதல்ல என்பர். அதாவது விலகல் உயர்ந்த அர்த்தத்தில், பொருளில் காணப்படவேண்டுமே தவிர, இழிந்தவற்றில் காணப்படலாகாது என்பது கருத்து. `உயர்ந்தோர் கிளவியும் வழக்கொடு புணர்தலின் வழக்கு வழிப்படுத்தல் செய்யுட்குக் கடனே' (1163), `ஒருபாற் கிளவி ஏனைப் பாற்கண்ணும் வருவகைதானே வழக்கென மொழிப' (1165) என்றெல்லாம் வழக்கின் ஆதிக்கத்தைத் தொல்காப்பியர் வலியுறுத்துவது விலகலை மனம்போனபோக்கில் கையாளக்கூடாது என்னும் எச்சரிக் கையாகவே தோன்றுகிறது.

கவிதை மொழி, பிறவகை மொழிப் பயன்பாடுகளிலிருந்து எந்த அளவு சரியான விலகல்களை மிகுதியாகப் பெற்றிருக்கிறது என்பதனால்தான் சிறப்புப் பெறுகிறது. விலகல்கள் என்பது தொடர்அமைப்பு அல்லது சொல்தேர்வு இவற்றில் ஏற்படும் மாற்றங்களை மட்டும் குறிக்காது. நாம் எதிர்பாராது அமைக்கும் அமைப்புத் தேர்வுகளிலிருந்து விலகும் தன்மைகளையும் இச்சொல் குறிக்கும். உதாரணமாக, ஓ ஹென்றியின் கதைகள் சிறப்புப் பெறுவது அவற்றின் விலகல் தன்மை கொண்ட முடிவுகளால்தான்.

குறிப்பாகச் சில கவிதைக் கூறுகள் பிரக்ஞை பூர்வமாக விலகலுக்குள்ளாக்கப்படும் போது அவற்றை முற்படுத்தல்'(முன்னணிப்படுத்தல்- -**foregrounding** என்று குறிப்பிடுவார் ழான் முகராவ்ஸ்கி என்னும் வடிவவியல் திறனாய்வாளர். தமிழ்ச் சிறுகதைகளில் முற்படுத்தலையும் இலக்கண விலகல்களையும் மிகச் சிறப்பாகவும் மிக மோசமாகவும் கையாண்டவர் மௌனி.

சாம்ஸ்கி கூறும் ஆழ் அமைப்பு, மேற்புற அமைப்பு என்னும் கருத்துகளும் இரு வகை விலகல்களை நமக்கு இனம் காட்டுவதாக அமையும். மோசமான அல்லது எளிய கவிதைகளில் மேற்புற அமைப்பு மட்டுமே விலகலுக்குள்ளாக்கப்படுகிறது. ஆனால் நல்ல கவிதைகளில் ஆழ் அமைப்பே விலகலுக்குள்ளாகிறது என்று சொல்லலாம்.

குண்டகர் வக்ரோக்தியை ஆறுவகைகளாகப் பிரிக்கிறார்.

1. அசைகளின் சேர்க்கையில் ஏற்படும் வளைவுகள்,

2. அடிப்படைச் சொற்களின் பயன்பாட்டில் ஏற்படும் நெளிவுகள்,

3. வேற்றுமை வடிவம் ஏற்ற சொற்பயன்பாட்டில் ஏற்படும் நெளிவுகள்,

4. வாக்கியப் பகுதிகளில் ஏற்படும் நெளிவுகள்,

5. வாக்கியங்களில் ஏற்படும் நெளிவுகள்,

6. வாக்கியச் சேர்க்கைகளில் உருவாகும் கவிதையமைப்பில் ஏற்படும் சுழற்சிகள்

என்பன அவை. இவை ரஸம், த்வனி ஆகியவற்றையும் வக்ரோக்தியின் எல்லைக்குள் கொண்டு வந்துவிடுகின்றன. இவ்விதம் பார்க்கும்போது

இறைச்சிதானே பொருட்புறத்ததுவே (1175)

இறைச்சியுட் பிறக்கும் பொருளுமாருளவே (1176)

உடனுறை உவமம் சுட்டு நகை சிறப்பென

கெடலரும் மரபின் உள்ளுறை ஐந்தே (1188)

கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்

உணர்வுடை மாந்தர்க்கல்லது தெரியின்

நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங்குரைத்தே (1221)

முன்ன மரபின் கூறுங்காலை (1244)

என்னும் நூற்பாக்களில் கூறப்படுவனவும், கூற்றெச்சம், குறிப்பெச்சம் என்றெல்லாம் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவனவாகிய குறிப்புமொழிகளும் உறுதியாக வக்ரோக்தியில் அடங்குவனவே.,

விலகல் என்னும் கருத்தைவிட வக்ரோக்தி தெளிவானதும் குறுகியதும் சுருக்கமானதும் ஆகும். காரணம், இந்தியக் கவிஞர்கள் பெரிதும் மரபுக்குக் கட்டுப்பட்டவர்கள். மரபை மீறித் தன்னிச்சையாகப் படைப்பது என்பதை இந்தியக் கவிஞர்களிடம் காண்பது அரிது. விலகல் என்பது ஒட்டுமொத்தமான இலக்கணமற்ற தன்மைகளையும் ஏற்பிலாத் தன்மைகளையும் குறிக்கின்ற ஒரு சொல். விலகல் என்பது ஒரு விதி அல்லது ஒழுங்கு என்பதன் அடிப்படையாகப் பிறப்பது. எது விதியோ, அதை மீறுவதுதான் விலகல். ஆனால் எது விதி என்பதை மொழியில் வரையறுத்துச் சொல்ல முடியாது என்பதுதான் இதிலுள்ள சிக்கல். மக்கள் பேச்சுமொழி அமைவுகளின் எண்ணிக்கையைப் **(frequency)** பொறுத்து விதி என்பது நிர்ணயிக்கப்பட வேண்டும் என்று சில மொழியியலாளர்கள் சொல்லியிருக்கிறார்கள்.

ரிஃபாத்தர் (கவிதையின் குறியியல் என்னும் பிரபலமான நூலை ஆக்கிய ஃபிரெஞ்சுமொழித் திறனாய்வாளர்) என்பவர் கவிதையின் சூழலைப் பொறுத்து விதி என்பது நிர்ணயம் செய்யப்பட வேண்டும் என்று கூறுகிறார். ஆனால் விதி என்பதே இலக்கணக்காரர்கள்

மனத்தில் செயற்கையாக உருவான ஒன்று என்ற கருத்தும் உண்டு. மக்களின் உண்மையான பேச்சு என்பது சமயத்தில் எந்தவித விதியையும் மீறிச் செல்லக் கூடியது. மேலும் விலகல் என்பது வடிவம் சம்பந்தமான ஒன்றாகவே மேற்கத்திய விமரிசனத்துறையில் கொள்ளப்படுகிறது. ஆகவே பொருளுக்கு அந்த அளவு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுவதில்லை. ஆனால் சமஸ்கிருத மொழியில் சொல்லப்படும் வக்ரோக்தி என்பதும், தமிழில் சொல்லப்படும் குறிப்புமொழி என்னும் கருத்தும், பொருளுக்கு முக்கியத்துவம் தருவதால் விளைபவை. வெறும் வடிவத் தோற்றங்களை மட்டுமல்ல. இவற்றிலும் தொல்காப்பியர் கூறும் குறிப்பு, வாசக விளைவை **(Reader response)** அடிப்படையாகக் கொண்டது என்னும் முறையில் சிறப்பானது.

வக்ரோக்திக் கொள்கையில் சில குறைபாடுகள் இருக்கின்றன. பாமகரும் குண்டகரும் அவர்களது கோட்பாடுகளில் ஸ்வபாவோக்திக்கு இடமே அளிக்கவில்லை. ஆகவே சிலவகைக் கவிதைகளுக்கு அவர்கள் கொள்கை போதுமானதன்று. கவிச் செயல்பாடு (கவி-வ்யாபார) என்பதாகவே குண்டகர் வக்ரோக்தியை வருணிக்கிறார். கவிதை உருவாக்கமும் நேர்த்தன்மை அற்றதாக்கலும் வக்ரோக்தியும் ஒன்றெனவே அபிநவகுப்தரும் கருதுகின்றார். குணங்களின் வித்தியாசங்களும் அலங்காரங்களின் வித்தியாசங்களும் கவிதைச் செயல்பாட்டில் ஏற்படும்

மாறுதல்களுக்கேற்பவை அமைகின்றன என்பதும் அவர் கருத்து. குண்டகர், `கற்பனையின் விளைவே வளைத்தல் வடிவங்களை அமைத்தல்' (வக்ர-கவி-வ்யாபார) என்கிறார். கற்பனையின்றிச் சாதாரணமொழிக்கும் கவிதைமொழிக்கும் வேறுபாடில்லை. மேலும் அவர், கற்பனை பற்றிப் பேசிய பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கில ரொமாண்டிக் கவிஞர்கள் போன்றே `கற்பனை மேதைமையின் வெளிப்பாடு' என்கிறார். விலகலைக் கையாள ஒரு கவிஞனுக்குப் போதிய காரணம் இருக்கவேண்டும். கவிதையின் மையக்கருத்துக்கு உகந்தவற்றை வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுவதற்கே வக்ரோக்தி பயன்படவேண்டும். பழங்காலக் கோட்பாட்டின்படி ஸ்வபா வோக்தி, வக்ரோக்தி என்ற இரண்டின் பாற்பட்டதாகக் கவிதைமொழி கருதப்பட்டது. ஆனால் இக்காலப் பின்னமைப்புவாதக் கருத்துகளின்படி எல்லா மொழியும் அணியலங் காரங்களுக்குட்பட்ட மொழியே. இயல்பான மொழி என்பதே கிடையாது.

உவமப்பொருளின் உற்றது உணரும்

தெளிமருங்குளவே திறத்தியலான (1241)

இனிதுறு கிளவியும் துனியுறு கிளவியும்

உவம மருங்கின் தோன்றும் என்ப (1249)

வேறுபட வந்த உவமத் தோற்றம்

கூறிய மருங்கிற் கொள்வழிக் கொளாஅல் (1253)

ஒரீஇக் கூறலும் மரீஇய பண்பே (1259)

போன்ற நூற்பாக்களால் தொல்காப்பியர் உவமையை அடிப்படை அலகாகக் கொள்வதைக் காணலாம்.

இக்கால மேற்கத்திய இலக்கியக் கொள்கையின்படி உருவகம் என்பதே அடிப்படை அலகாகக் கொள்ளப்படுகிறது. காரணம், நாம் சிந்திப்பது உருவக அடிப்படையில்தான். உவமை என்பது மொழியில் செயற்கையாகச் செய்யப்படுவதே.

தமிழ்ப் பண்பின் அடிப்படைத் தன்மை எங்கு நல்ல கொள்கை இருப்பினும் அதை ஏற்றுக்கொள்ளுதல். திருக்குறளாசிரியரும் இந்த அடிப்படையிலேயே செயல்பட்டுள்ளார். தொல்காப்பியரும் இவ்வாறே கவிதைக்கொள்கையில் செயல்பட்டுள்ளார். இது நல்லதுதான் என்றாலும், கருத்து வளர்ச்சிக்கு இடம்தராது. சமஸ்கிருதக் கொள்கையாளர்கள் ஒருவரோடு ஒருவர் முரண்பட்டதனால்தான் கவிதைக்கொள்கை பலவாகக் கிளைத்து வளர முடிந்தது.

இதுவரை நோக்கியவற்றால், தொல்காப்பியரது மொழிபற்றிய சிந்தனைக்கும், சமஸ்கிருத வக்ரோக்திச் சிந்தனைக்கும், மேற்கத்திய நடையியலாளர்களின் விலகல் என்னும் சிந்தனைக்கும்,

வடிவவியலாளர்களின் முன்னணிப்படுத்தல் என்னும் சிந்தனைக் கும் வடிவ அடிப்படையில் வளைத்துக்கூறல், அழகுபடுத்திக் கூறல், புதுமையாக்கிக் கூறல் என்னும் விதங்களில் ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன என்பதை அறியலாம். ஆனால் விலகல் என்னும் கொள்கை, மொழியில் காணப்படும் எவ்வித மாற்றத்திற்கும் உடன்படுவதால் அது மிகப் பொதுவானது. முற்படுத்தலும் வக்ரோக்தியும் மொழியை மாற்றுவதை முதன்மையாகக் கருதுவன. இவை பொருளமைப்பின்மீது போதிய கவனம் செலுத்துகின்றன. தொல்காப்பியரது மொழிக்கொள்கை, வடிவச்செம்மை அல்லது மாற்றத்தைவிட பொருளமைப்பினை வலியுறுத்துவது என்பதோடு வாசக விளைவுக் கொள்கை சார்ந்தது என்பதும் தெளிவாகிறது.

5

சங்க இலக்கியமும் திணைக்கோட்பாடும்

சங்க இலக்கியம் ஏறத்தாழ ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டது என்பது வரலாற்றறிஞர் துணிபு. ஏறத்தாழ கி.மு.நான்காம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி.மூன்றாம் நூற்றாண்டுவரை சங்ககாலம் பல்வேறறிஞர்களால் பல்வேறு நிலையில் வைத்து நோக்கப்படுகிறது. இதற்கான புறச்சான்றுகளும் மிகுதியாகக் கிடைத்துள்ளன, இன்னும் கிடைத்தும் வருகின்றன

சங்க இலக்கியத்தைப் புரிந்துகொள்வதில் திணைக்கோட்பாடு முக்கிய இடம் வகுக்கிறது. திணை-துறை பற்றிய அறிவின்றி சங்க இலக்கியம் பற்றிப் பேசஇயலாது. ஏனெனில் சங்க இலக்கியப் பாகுபாடு திணை துறை கூற்று அடிப்படையிலேயே அமைந்துள்ளது. சங்க இலக்கியத்தை ஒட்டி எழுந்த இலக்கணநூல் தொல்காப்பியம். தொல்காப்பியத்திலும் திணைக்கோட்பாடு விரிவாகக் கூறப்படுகிறது. தொல்காப்பியம் சங்கஇலக்கியத்திற்கு முந்தியது என்றும், பிந்தியது என்றும் வாதிடுவோர் உள்ளனர். சங்க இலக்கியம் சிலநூறு புலவர்களால் சில நூற்றாண்டுகளில் பாடப்பட்ட நிலையில், இக்காலப்பகுதியின் இடையிலும் தொல்காப்பியம் தோன்றியிருக்க வாய்ப்பு உண்டு.

தொல்காப்பியத்திற்கும் சங்க இலக்கியத்திற்குமுள்ள உறவு என்ன?

1. தொல்காப்பியத்திற்கும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் பொதுவான திணைக்கோட்பாட்டு மரபுகள் பழந்தமிழ்நாட்டில் இருந்திருக்கலாம். அப்படியானால் தொல்காப்பியமோ சங்க இலக்கியமோ ஒன்றை ஒன்று பின்பற்றுகின்றது என்று சொல்லத் தேவையில்லை.

2. தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியத்திற்கு முந்தியது என்றால், தொல்காப்பியத்தைச் சங்க இலக்கியம் பின்பற்றுகிறது என்று சொல்ல இயலும்.

3. சங்க இலக்கியத்திற்குத் தொல்காப்பியம் பிற்பட்டது, எனவே சங்கஇலக்கியத்தைத் தொல்காப்பியம் பின்பற்றுகிறது என்பவர்கள் சிலர்.

இரண்டாம் வகை நிலைப்பாடே பலராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது. இக்கட்டுரையாசிரியரின் கருத்துப்படி முதல்வகை நிலைப்பாடே ஏற்பதற்குரியது. சங்ககாலத்தில் தோன்றி நமக்கு இன்று பலநூல்கள் கிடைக்காமற்போன நிலையினை அறிஞர் மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி தமது ‘மறைந்துபோன தமிழ்நூல்கள்’ என்னும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனவே சங்ககாலத்தின் முதல்நிலையில் தோன்றிய பல நூல்கள் மறைந்து போயிருக்கலாம். அவற்றில் பல தொல்காப்பியத்திற்கு முந்தியதாகவும்

இருந்திருக்கலாம். எனவே தொல்காப்பியத்திற்கும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் பொதுவான ஒரு திணைக்கோட்பாட்டு மரபு இருந்தது என்பது ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்கது.

தொல்காப்பிய அடிப்படையில் நோக்கினால் திணைக்கோட்பாடு என்பது ஒரு **Narratology** (எடுத்துரைப்பியல் அல்லது கதைகூறலியல்). திணை எதுவாயினும் யார் கூற்று நிகழ்த்தவேண்டும், எந்த எந்தச் சூழல்களில் நிகழ்த்தவேண்டும் என வரையறுக்கின்ற ஒரு முயற்சியாகவே தொல்காப்பியத்தைக் காண இயலும். குறிப்பாக களவியல், கற்பியல், பொருளியல் ஆகியவற்றின் உள்ளடக்கம் இதுவாகவே உள்ளது. ஆனால் சங்க இலக்கியங்களைப் பிற்காலத்துத் தொகுப்புகளாக உருவாக்கித் திணைதுறை வகுத்தோர் தொல்காப்பியர் வரையறுத்த இந்த எடுத்துரைப்பியல் இலக்கணத்தை முழுதுமாகப் பின்பற்றவில்லை. அகநூல்களில் பெருமளவு பின்பற்றுகின்றனர், புற நூல்களில் பெரும்பாலும் பின்பற்றவில்லை என்பதைச் சங்க நூல்களைப் பயில் வோர் தெளிவாகக் காணஇயலும்.

திணை, தமிழ்மொழிக்கேயுரிய தனிக்கோட்பாடு. சொற்களைப் பகுக்கும்போது, உயர்திணை, அஃறிணை (அல்+திணை, உயர்திணை அல்லாத திணை) என்ற பகுத் தறிவு அடிப்படையிலான அமைப்பும் அவ்விரண்டின் சார்பாகவே பால் பகுக்கப் படுவதும் தமிழுக்கே / திராவிடமொழி களுக்கே உரிய தனித்தன்மை. உயர்திணை-

அல்திணை என்பதிலுள்ள அதே திணைபற்றிய கருத்துதான் அகத்திணை, புறத்திணை என்பதிலும் அடிப்படையாக உள்ளது. இதனை நோக்கியே திணை என்பதற்கு ஒழுக்கம் என்றும் பொருள் சொல்லப்பட்டது.

மொழியின் எழுத்து-சொல்-தொடர் அமைப்புகளை எழுத்ததிகாரம், சொல்ல திகாரம் ஆகியவை பேசுவதுபோலவே, மொழியினால் விளையும் கவிதையை எந்த அடிப்படைகளில் படைப்பது எனச் சொல்வது பொருளதிகாரம் என்பர். அதனால் தான் ‘இல்லது இனியது நல்லது எனப் புலவரால் நாட்டப்பட்டதோர் ஒழுக்கம்’ என்று அகத்திணைக்கு வரையறை கூறினர் இறையனார் அகப்பொருள் உரையாசிரியர். இறையனார் களவியல் படைப்புக்கதையில் வரும் பாண்டியனும், ‘எழுத்தும் சொல்லும் கற்பது பொருள் அடிப்படையிலான கவிதை படைப்பதற்காகவே அன்றோ’ என்று கேட்கிறான். இங்குப் ‘பொருள்’ என்பது இலக்கியப் பொருளைக்**(Subject Matter)**குறிக்கிறது.

சங்க இலக்கியம் உதிரிப்பாக்களாகவே பெருமளவு எழுதப்பட்டதால் அதனைப் பிற்காலத்தில் தொகுத்தோர் தம் சமகாலத்தினர்க்கும் பின்வந்தோர்க்கும் வழங்கிய குறிப்புகளே **(Notes / Guidelines)**சங்கப்பாக்களுக்குரிய திணை துறைக் குறிப்புகள். இந்த நோக்கினின்றும் பெறப்படும் கிளைநோக்கு**(Corollary)** பின்வருமாறு

அமையும். சங்க இலக்கியத்தைத் தொகுத்தவர்களோ அல்லது அவர்களுக்குப் பின் வந்தவர்களோ வழங்கிய குறிப்புரைகளே திணை-துறைக் குறிப்புகள் ஆதலின் இன்று நாம் அவற்றை மிகுதியும் பொருட்படுத்தத் தேவையில்லை. பொருத்தமாக இருப்பின் ஏற்றுக்கொள்வதிலும் தவறில்லை. அவற்றை விட்டுவிட்டு நாமாகவே இவை போன்ற குறிப்புகளை உருவாக்கிக்கொண்டாலும் தவறில்லை. ஏனெனில் சங்கப்பாக்களில் திணை-துறைக் குறிப்புகள் போன்றவற்றை, இன்றைய புதுக்கவிதைகளைப் படிக்கும்போதும் உருவாக்கிக்கொள்ளவே முனைகிறோம். ஒரு கவிதையின் குரல்**(persona)**அல்லது அக்கவிதையின் சொற்களைப் பேசுவோர்; கேட்போர்; எந்தச் சூழலில் அக்குரல் ஒலிக்கிறது-என்பவற்றை மனத்திற்கொண்டே கவிதை பற்றி நாம் பேச இயலும்.

சங்கக் கவிதைகளுக்கு மேற்கண்ட தகவல்களை (நமது கற்பனைக்கு அவற்றை விடாமல்)த் தந்து உதவுபவையே அவற்றின் திணை துறைக் குறிப்புகள். அவை நமது கற்பனையைச் சிறைப்படுத்துவனவாக / தடையாக உள்ளன. சில சமயங்களில் அவை தவறாகவும் உள்ளன. அவற்றின் ஒரே சிறப்பு-சரியாக இருப்பினும் தவறாக இருப்பினும் அகப்பாக்களுக்கு ஓரளவேனும் (முன்பே சுட்டிக்காட்டியவாறு, முழுதுமாக அல்ல) சங்ககால / தொல்காப்பிய மரபைப் பின்பற்றுகின்றன என்பதே. (புறப்பாடல்களுக்குச் சங்ககால அல்லது தொல்காப்பிய மரபு

பின்பற்றப்படவில்லை என்பது தெளிவு). இம்மாதிரித் திணை-துறைக் கோட்பாட்டை ஒரு குறியியற் கட்டமைப்பு **(semiotic construct)** என்று நோக்குவதிலுள்ள முதன் மையான ஆதாயம், சங்கக் கவிதைகளை நாம் புதியவழிகளில் நோக்க அது பெரிய வாய்ப்பினை நல்குகிறது என்பதேயாகும்.

வாழ்க்கையியல் நோக்கு என்பதும் பழங்காலமுதலே இருந்துவருவதுதான். 1900களின் தொடக்கத்தில் சங்கப்பாக்களை அறிமுகம்செய்யமுனைந்த பாலசுந்தரனார் (இளவழகனார்) பண்டைத் தமிழர் இன்பியல் வாழ்க்கை, பண்டைத்தமிழர் பொருளியல் வாழ்க்கை என்ற தலைப்புகளில்தான் நூல்கள் எழுதினார். அதற்கு முன்னரே சங்க இலக்கியங்கள் அனைத்தும் வெளிப்படுத்தப்பட்ட காலத்தை ஒட்டி எழுதிய பேரறிஞர் வி. கனகசபை **Tamils 1800 years ago** என்று தமிழரின் வாழ்க்கை பற்றிய நூல்களாகவே சங்க இலக்கியத்தை அறிமுகப்படுத்தினார். பெரும்பான்மைத் தமிழாசிரியர்கள் தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கியமும் பண்டைத் தமிழரின் நாகரிக வாழ்க்கையைப் பேசுபவை என்றும் அவற்றால் தமிழர் பண்பாடு வெளிப்படுகிறது என்றும் சங்ககாலம் ஒரு பொற்காலம் என்றும் நம்புகின்றனர்.

எவ்வாறாயினும் தமிழ் ஒரு தனித்த இயற்கை சார்ந்த பழைய இலக்கியக் கொள்கையைக் கொண்டுள்ளது என்பதை

ஏற்றுக்கொள்வதில் தடையில்லை. பழங்கால மொழிகளை நோக்குவோர் ஒவ்வொரு மொழியிலும் நிறங்களை ஒவ்வொரு விதமாக (எண்ணிக்கையில் மட்டுமன்று, பெயரிலும், இயல்பிலும்) பகுத்திருப்பதை அறிவார்கள். அவ்விதமே திணைகளைப் பகுத்ததும் ஒரு குறியியற்செய்கை **(an act of semiotics)** என்பதில் ஐயமில்லை. ஏனெனில் சமஸ்கிருதத்தில் இவ்வாறான எழுதிணைப்பகுப்பு காணப்படவில்லை. அம்மொழியின் அகம் பற்றிய விவரிப்புகளும் கூடல் பற்றிப் பேசுபவை, பிரிவு பற்றிப் பேசுபவை என்று இரண்டாகவே பகுக்கப்பட்டுள்ளன

அகத்திணைகளுக்கு இருமை எதிர்வாக **(binary opposite)**புறத்திணைகளை நிறுத்தத் தொல்காப்பியர் முனைந்துள்ளார். எனினும் அது அவ்வளவாக வெற்றி பெறவில்லை. அதற்கு உரையாசிரியர்கள் அளித்த விளக்கங்களும் இரசிக்கத்தக்கவை எனினும், தர்க்கமுறையில் அமையவில்லை. திணைகளைப்பகுக்கும்போது அவற்றில் முதற்பொருள்-கருப்பொருள்-உரிப்பொருள் எனக் காணவேண்டும் என்பது தொல் காப்பியமரபு. இன்னொரு விவாதமும் இதில் உண்டு. திணைப்பெயர் நிலத்தால் வந்ததா, தாவரம் அல்லது பூவால் வந்ததா என்பது. நிலத்திற்குப் பெயரிட்டுவிட்டு, பின் ஒரேஒரு தாவரத்தைத் தேர்ந்தெடுத்து அந்த நிலப்பெயரை அதற்கு வைத்தார்கள் என்பது

ஏற்கமுடியாத வாதம். தாவரம்/பூவின்பெயர் > நிலப்பெயர் > திணைப் பெயர் என்பது தர்க்கரீதியானது.

முதல், கரு, உரி என்ற இம்மூன்றனுள் உரிப்பொருளே சிறப்பானது. ஏனெனில் முதற்பொருள் பயின்றுவராத, கருப்பொருள் காணப்படாத சங்கப்பாக்களைக் காணலாம். ஆனால் உரிப்பொருளற்ற கவிதை ஒன்றையும் காணஇயலாது. உரிப் பொருள் என்பது மானிட வாழ்க்கை அனுபவமே ஆதலின் சங்க இலக்கியமே மனிதமையவாத **(Humanist)** அடிப்படையில் அமைந்தது (அதாவது இயற்கையைவிட அல்லது வேறெதையும்விட மனிதனுக்கு முக்கியத்துவம் வழங்குவது) என்பதில் ஐயமில்லை. சங்கப்பாக்களை

> உரிப்பொருள் மட்டும் பெற்ற பாக்கள்,
>
> உரிப்பொருள் + [முதற்பொருள்] + [கருப்பொருள்] பெற்ற பாக்கள்

என்றுதான் பகுக்க முடியும்.

முதற்பொருள் என்பது நிலம்-காலம் என்ற இரண்டினை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டதால், அது இயற்கைச் சார்பினை முன்னிறுத்துகிறது. கருப்பொருள் என்பது விலங்கு, புள் போன்ற இயற்கைப் பொருட்களும், யாழ், பறை போன்ற செயற்கைப் பொருட்களும் கலந்திருப்பதால் அது இயற்கையும் செயற்கையும்

கலந்த ஒன்றாக உள்ளது. உரிப்பொருள் குறித்தசூழலில் தோன்றும் மானிட உணர்ச்சிகள் (குறிப்பாக, நிலைப்படுத்தப்பட்ட உணர்வுகள் **conditioned responses** என்பதால் செயற்கை ஆகிறது.

முதற்பொருள் - இயற்கை சார்ந்தது

கருப்பொருள் - இயற்கை + செயற்கை

உரிப்பொருள் - செயற்கையானது

என அமைவது இயற்கையிலிருந்து கலாச்சாரத்திற்கு (செயற்கைச் சூழலுக்கு) **Nature** > **Nurture** இயக்கத்தைக் காட்டுவதாக அமைகிறது.

குறிப்பாக சங்க இலக்கியத் துறை/கூற்றுகளில் **conditioned responses** எனப்படும் நிலைப்படுத்தப்பட்ட எதிர்வினைகள் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. சான்றாக, பாலைத் திணையில் தலைவனைப் பிரிந்த/ பிரியப்போகும் தலைவி அழுங்குதல், தலைவன் இடைச்சுரத்தில் புலம்புதல், தலைவனைச் செலவழுங்குவிக்க தோழி முயலுதல், தலைவன்-தலைவி உடன்போக்கு முதலியன நிலையான சூழல்கள்.

அதுபோலவே, மருதத்திணையில் தலைவன் பரத்தையிடம் சென்று, பின் தலைவியிடம் திரும்புகிறான். இங்கு தலைவிக்குத் தரப்படும் நிலைப்பட்ட எதிர்வினைகள் இரண்டு மட்டுமே - 1. வாயில் மறுத்தல் 2. வாயில் நேர்தல்.

வாயில் நேர்ந்தால் மீண்டும் இரண்டே இரண்டு எதிர்வினைகள் மட்டுமே: 1. ஊடலின்றி ஏற்றுக்கொள்ளல் 2. கொஞ்சம் ஊடியபின் தலைவனை ஏற்றல். இப்படி சங்கஇலக்கியத் துறைகள்/கூற்றுகளைப் பெருமளவு நிலைப்படுத்தப்பட்ட எதிர்வினைகள் என்பதாகவே காணமுடிகிறது.

முதல்-கரு-உரி என்னும் திணைப்பொருட்களில் இயற்கையும் கலாச்சாரமும் திணை என்பதில் ஒன்றிணைகின்றன. எதிர்நிலையில்நிறுத்தியும் பார்க்கப்படுகின்றன. உதாரணமாக, பாலைத் திணையில், பொருள் x காமம் என்ற வாய்பாடு பின்பற்றப் படுவதைக் காணலாம். பொருள் என்பது செயற்கை. காமம் என்பது இயற்கை. பாலைத்திணைப்பாக்களில் செயற்கையாகிய பொருளைத் தேடுவதைவிட, தலைவியோடு உடனுறைவதற்கு-இயற்கைக்கு முன்னுரிமை தரவேண்டும் என்பது வலியுறுத்தப்படுகிறது. இதற்கு ஆதரவாக இளமை நிலையாமை என்ற இயற்கை சார்ந்த கருத்து முன்வைக்கப்படுகிறது

திணையின் முதற்பொருள் என்பது வாழிடம் சார்ந்த சூழல். பழங்காலத்தில் குறிஞ்சி முல்லை மருதம் நெய்தல் என நானிலமாகக் குறிப்படுத்தினர். பின்னர் இப்பிரிவுகள் போதாமையால் பாலை என்ற ஐந்தாம் நிலம் சேர்க்கப்பட்டது. பாலை நிலத்திற்கான இலக்கணத்தில் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. முல்லையும் குறிஞ்சியும்

முறைமையில் திரிந்து பாலையாயின என்பது ஒருசாரார் நோக்கு. அனைத்து நிலங்களுமே வறட்சியால் பாலையாயின என்பது இன்னொரு சாரார் நோக்கு.

இவை இவ்வாறு குறிப்படுத்தப்பட்டதன் பின்னுள்ள மரபே நாம் இங்கு ஆராயவேண்டியது. குறிஞ்சி என்பதே தமிழின் ஆதித்திணை. காரணம், உழவுதோன்றா இயற்கை நிலையை எடுத்துக்காட்டுவது அது. பாரியைக் கபிலர் மூவேந்தர்க்கும் எதிர்நிறுத்திப் போற்றும பாடலிலும் பறம்பின் இந்தஆதிநிலை போற்றப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் ஆடவர் குறவராக/வேடுவராக இருந்தால் குடும்பம் என்பது ஒரு தாய்வழி அமைப்பாகவே **(Matriarchal System)**முதலில் இருந்திருக்கஇயலும். ஆனால் சங்க இலக்கியத்தில் தாய்வழி அமைப்புடைய, மிகப்பழைய குறிஞ்சித்தன்மை காணப்படவில்லை. சங்க இலக்கியக் குறிஞ்சிப்பாக்களில் தினைப்புனம் பயிரிடல், காத்தல் பற்றிய செய்திகளை மிகுதியாகக் காணமுடிகிறது.

பிறநாடுகளில் முல்லைநிலவாழ்க்கை என்பது நாடோடி வாழ்க்கை **(Nomadic life)**.தமிழகத்தில் அவ்வாறில்லை. பரந்த நிலப்பகுதி தமிழகத்தில் அரிதானதால், இவ்வாறு நேர்ந்தது என்று கொள்ளலாம். மக்கள் பெருகியும் பிற வாழ்க்கைமுறைகளைத் தேடியும் முல்லை நிலத்திற்கு வந்தபிறகு மாடுமேய்க்கும் வாழ்க்கை உருவாயிற்று.

மாடுமேய்க்கும் வாழ்க்கை பெண்களுக்குப் பாதுகாப்பையும் அடிமைத்தனத்தையும் ஒருங்கே உருவாக்கிற்று. மாடுகளை ஒருவர் அதிகம் சேர்த்துக்கொண்டவுடன் அவரது ‘மாடு’ (செல்வம்) பெருகியதாகக் கருதப்பட்டது. மாடுகளைப் போற்றும் நிலையான வாழ்க்கைமுறை தந்தைவழிச் சமூகத்திற்கு ஆதாரமாகியது. தாய்வழிச் சமூகத்தில் கற்பு என்ற சொல் பொருளற்றது. செல்வமும் நிலையானகுடியிருப்பும் அமையும் தந்தை வழிச் சமூக அமைப்பில்தான் கற்பு என்ற கொள்கை உருவாக முடியும். எனவே முல்லைநிலத்தில்தான் ஆணாதிக்க அடிப்படையில் பெண்ணுக்குக் கற்பு என்பது முதல்முதலாக வலியுறுத்தப்பட்டது. அதற்கு அடையாளமாக (பெண்மை/ தூய்மை/ மணம்) முல்லை மலர் உருவாயிற்று. முல்லை என்பதற்குக் கற்பு என்ற சிறப்புப் பொருள் உருவான வரலாறு இதுதான். (‘முல்லை சான்ற கற்பு’ என்ற தொடர் சங்க இலக்கியத்தில் பயின்று வருவதைக் காணலாம். மேலும் வல்லாண்முல்லை, மூதின் முல்லை போன்ற தொடர்களையும் காண்க.)

ஐ என்பது தலைமையைக் குறிக்கும் சொல். தலைமை காரணமாக ஏற்படும் வியப்பையும் குறிக்கும் வேர்ச்சொல் இது என்பது அனைவருக்கும் தெரியும். இடைக் குலப் பெண்கள்தான் ஐயை (கற்பில் சிறந்தவள், தலைமை சான்றவள், வியப்புக் குரியவள்) எனப் பெயர்பூண்டனர்.

ஐயை என்ற பெண்பாற்சொல்லின் ஆண்பாற்சொல் ஐயன் என்பது. மரியாதை விகுதி சேரும்போது ஐயர் என்றாகிறது. எனவே ஐயன், ஐயர் என்பவை முதலில் முல்லை நிலம் சார்பாகத் தோன்றிய சொற்களே. முதன்முதலில் ஐயர்கள்தான் கரணம் யாத்தனர் (திருமணச் சடங்குகளை வரையறுத்தனர்)-கற்புக்கு அடையாளம் கரணம் (திருமணச்சடங்கு) எனக் கருதப்பட்டதன் விளைவாக. சங்க இலக்கியத்திலும் கற்பு போற்றப்படுவதாயிற்று. ஆனால் கரணமற்ற நிலையிலும் கற்புவாழ்க்கை இருக்கஇயலும். அதற்கான குறியீடு பாலைநிலம். அதுதான் உடன்போக்கிற்கான களம். உடன்போக்கு என்பது கரணத்திற்கு உட்படாமல் (அதாவது பெற்றோரும் பிறரும் ஏற்றுக்கொள்ளாத நிலையில்) தலைவனும் தலைவியும் இல்லறத்தில் ஈடுபடும் தன்மையை அடிப்படையாக உடையது எனலாம். உடன்போக்கின்போது பாலைநிலத்தின் கொடுமை கூறப்படுவது, கரணமற்ற இல்லறவாழ்க்கையில் தலைவன் தலைவி ஈடுபடுவதனால் ஏற்படும் இடைஞ்சல்களுக்கான குறியீடே.

இலக்கியப்போக்கில் குறிஞ்சி முல்லை என்னும் வாழ்க்கை முறைகள், தலைவன் தலைவி உடனிருப்பு சார்ந்தவை. முல்லையில் பிரிவு கூறப்பட்டாலும் அப்பிரிவு தற்காலிகப் பிரிவேயாகும். முல்லையின் உரிப்பொருள் இருத்தல் (இருத்தல்-ஆற்றியிருத்தல்). தலைவி தலைவனைப் பிரிந்தாலும் ஆற்றி (ஆறுதலோடு) இருத்தல்; இல்லறக் கடமைகளை ஆற்றியிருத்தல் என்பதற்கு அடிப்படை ‘பிரிவின்மை’

என்பதே. (பிரிவு நேர்ந்தால் தலைவி தன் இல்லறக் கடமைகளை ஆற்றவியலாது. கோவலன் பிரிந்தபோது இதை நினைத்துக் கண்ணகி புலம்புவதனைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காணலாம்.) தன் தலைவி கூடலை விரும்பி விரைந்து தேரைச் செலுத்தச் சொல்லும் தலைவர்களை முல்லைத் திணையில் காணலாம்.

மருதம் நெய்தல் என்ற திணைகள் இன்னும் பின்னால் ஏற்பட்டவை. இவை முதன்மையாகப் பிரிவு சார்ந்தவை. மருதம் உள்ளத்தளவிலான பிரிதலையும் நெய்தல் உடலளவிலான ஆறுதலற்ற பிரிதலையும் குறிப்பவை. குறிப்பாக, நெய்தல், பௌதிக நிலையில் கடல்மேற்செல்லும் தலைவன் திரும்பி வருவானோ, வரமாட்டானோ என்ற இரக்கத்தையும், புலம்பலையும் காட்டுகிறது. குறியீட்டு நிலையில், நெய்தல்நிலப் பெண்களைப் புணரும் புலம்பெயர் (பிறபுலங்களுக் குரிய) தலைவர்கள் திரும்பிவருவரா என்னும் புலம்பலை இத்திணை காட்டுகிறது. (நெய்தல் திணையில் தான் பிறநிலத்துக்குரிய ஆடவர்கள் வந்து இந்நிலப்பெண்களைப் புணர்தல் பெருமளவு கூறப்படுகிறது.)

எனவே ஊடலும் புலம்பலும் இத்திணைகளின் உரிப்பொருள்கள் ஆகின்றன. இவ்வாறு உடனுறைதலையும், பிரிவையும் (பிற் காலத்தில் இவற்றுக்கு இணையாகக் களவு கற்பு என்ற சொற்கள் ஆளப்படுகின்றன) பிரித்துக்காட்டும் திணையாக இறுதியாகச்

சேர்க்கப்பட்ட பாலைத் திணையை நடுவுநிலைத் திணை என நடுவில் வைத்தார் தொல்காப்பியர்.

குறிஞ்சி - உடனிருப்பு - உள்ளமும், உடலும் சேர்ந்திருத்தல்

முல்லை - உடனிருப்பு - முதன்மையாக, உள்ளம் சேர்ந்திருத்தல்

பாலை - உடனுறைவு, பிரிவு இரண்டும்

மருதம் - பிரிவு - முதன்மையாக, உள்ளம் பிரிந்திருத்தல்

நெய்தல் - பிரிவு - உள்ளமும், உடலும் பிரிந்திருத்தல்

முன்னிரண்டையும் பின்னிரண்டையும் பிரிக்கும் பிரிவுத்திணை பாலை. குறிஞ்சி, முல்லை, பாலை ஆகியவற்றில் பெரும்பொழுதும் சிறுபொழுதும் சங்கப்பாக்களில் ஒத்துச்செல்வது போலப் பிற இரண்டிற்கும் (மருதம், நெய்தல்) ஒத்துச்செல்வதில்லை.

குறிஞ்சியும் முல்லையும் உடனுறைவு சார்ந்தவை என்பதற்குக் காரணங்கள் உண்டு. காட்டுப்பகுதி என்பதால் வேட்டைக்குச்சென்ற தலைவனும், மேய்த்தல்தொழில் என்பதால் முல்லைநிலத் தலைவனும் இரவானதும் வீட்டுக்குத் திரும்பிவிடுதல் இயல்பு. இது சிறு பொழுது சார்ந்தநிலை.

‘நாகரிகம்’ அடைதலே மருதநிலம்-ஆற்றங்கரை சார்தல், உழவுத் தொழில் புரிதல் என வரலாற்றுப் புத்தகங்கள் கூறுகின்றன. ஆனால் அதிகமான ஓய்வினை அளித்துப் பரத்தையர் சார்ந்த வாழ்க்கைமுறையை உருவாக்குவது மருதநில நாகரிகம் தான். பரத்தையர் சார்ந்த வாழ்க்கைமுறை பெண்ணடிமைத்தனத்தை உள்ளீடாக உடையது. வீட்டுப்பெண்களான தலை வியரும், வெளிப்பெண்களான பரத்தையரும் ஆணின் ஆதிக்கத்திற்குள்ளாக்கப்படும் திணை அது. இது தற்செயலான ஒன்றல்ல. விவசாயத்திற்காக வீட்டிலும் வெளியிலும் உள்ள நிலத்தை (படப்பை, நாடு) அடிமைப்படுத்துவதன் எதிர் நிலையே அது. எனவே முதன்முதலில் நிலம் சார்ந்த சுரண்டலும் (நிலப்பிரபுத்துவமும்), பெண்களைச் சுரண்டலும் (பெண்ணடிமைத் தனமும்) உருவானதைத்தான் நமது வரலாற்றாசிரியர்கள் ‘நாகரிகம்’ அடைதல் என்கிறார்கள்.

குடபுலவியனார் பாடலில் நீர்மேலாண்மை எவ்வாறு செய்யப்பட வேண்டும் என வலியுறுத்தப்படுவது இங்கு நோக்கத்தக்கது. பழைய குறிஞ்சி, முல்லைப் புல உணவுகள் மாறி, ‘உணவெனப்படுவது நிலத்தொடு நீரே...’ என்றெல்லாம் சொல்லி, ‘நிலன் நெளி மருங்கின் நீர்நிலை பெருகத் தட்டோர் அம்ம இவண் தட்டோரே, தள்ளாதோர் இவண் தள்ளாதோரே’ என நீர்த்தேக்கங்களை உருவாக்கச் சொல்வது இங்கு நோக்கத்தக்கது (புறம். 18)

நெய்தல் என்பதன் பொருள் இரண்டிழைளை நீவி ஆடையமைத்தல் என்பது. எனவே இரு வித நாகரிகங்களின் கலப்புத் திணையான அதற்கு அப்பெயர் பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது. மருதத்திணை உருவானபோதே வேந்தர் நாகரிகம் (வேந்தன் = அரசன், மருதநிலத் தலைவன்) பெருநிலமன்னர் நாகரிகம் உருவாகிவிட்டது. எனவே சங்க இலக்கியத்தில் மூன்றடுக்குச் சமூக அமைப்பொன்றை, நிலத்தலைவர்கள் > இனக் குழு / நிலமக்கள் > அடிமைகள், இழிதொழிலாளர் என்ற அமைப்பைக் காண்கிறோம்.

இவர்களுக்கெல்லாம் மேலாகப் படிநிலையில் உருவானவர்கள் மூவேந்தர்கள். நெய்தல் திணையில்தான் சங்க இலக்கியத்தில் தேரில்வரும் நிலத்தலைவர்களும், இனக் குழு (இனமக்கள்) சார்ந்த பெண்களும் (தலைவியரும்) மிகுதியாகக் கலப்பதைக் காணமுடிகிறது. இந்த அந்தஸ்து வேறுபாட்டால் உண்டாகும் அவநம்பிக்கையே புலம் பல் என்ற அதன் உரிப்பொருளுக்குக் காரணமாகிறது. தலைவனைத் தலைவியோ தோழியோ அளவுக்கும் மீறி இரந்து நிற்பதையும் நெய்தல் பாக்களில்தான் காண முடியும்.

இம்மை மாறி மறுமையாயினும்

நீயாகியர் எம் கணவனை

யானாகியர் நின் நெஞ்சு நேர்பவளே. (குறு.49)

தாய் உடன்று அலைக்கும் காலையும்

அன்னாய் என்னும் குழவிபோல

இன்னா செயினும் இனிது தலையளிப்பினும்

நின் வரைப்பினள் என் தோழி. (குறு. 397)

போன்ற பாடல்கள் இதனை உணர்த்தும். இவை தலைவனைவிடத் தலைவி அந்தஸ்தில் மிகக் குறைந்தவள் என்பதைக் காட்டுகின்றன

திணை என்ற கோட்பாடே எல்லாச் சமூக நிறுவனங்களுக்கும் அடிப்படையாக அமைவது. ஏனெனில் எல்லாக் கருப்பொருள்களுக்கும் இடம் அதுதான். கருப்பொருள்களில் தெய்வம், திருமணம் உட்பட எல்லாச் சமூக நிறுவனங்களும் அடங்கும். பொருளாதாரம், அரசியல், குடும்பம், மொழித்தொடர்பு ஆகிய அனைத்துச் சமூக நிறுவனங்களுமே திணை என்பதில் அடங்கும். மேலும் ஒழுக்கம் வாழ்க்கைமுறை என்பதும் அதில் அடங்கும்.

திணை அகம், புறம் என இருவகைப்படும் என்றாலும், முதற்பொருள்- கருப் பொருள்-உரிப் பொருள் என அனைத்தும் அகம் சார்ந்தே பகுக்கப்படுவதால், அகத் திணையே (குடும்பமே) அக்காலச் சமூக அமைப்பில் முதன்மை பெற்றிருந்தது என

அறியலாம். சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பாடல்களைவிட மிக அதிக எண்ணிக்கையில் அகப்பாக்கள் காணப்படுவதும் இதனை வலியுறுத்துகிறது.

இவையாவும் சங்ககாலத்திற்கு முன்பே வழக்கில் வந்துவிட்டுப் பிறகு குறிப்படுத்தப்பட்டவை. சங்ககாலத்தில் திணை என்பது வாழ்விடம், வாழ்க்கை முறை என்ற அர்த்தங்களை இழந்து கவிதையை எப்படி உருவாக்குவது என்னும் கோட்பாடாகத் தொல்காப்பியரால் ஆக்கப்பட்டுவிட்டது. கவிதை அமையும் நிலம், களம், வரைவுச் சட்டகம், சூழல் அனைத்துமாகத் திணையே விளங்குவதால் திணையே சங்கக் கவிதையின் அடிப்படைத் தத்துவமாகிறது

நால்வகைப்பாக்களுக்கும் நான்கு அடிப்படைத் திணைகளுக்கும் தொடர்பு இருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. குறிஞ்சித்திணையில் மந்திரச் சடங்குகள் நிகழ்த்தல், வேலனின் வெறியாட்டம் போன்றவற்றைக் காண்கிறோம். மந்திரச் சடங்குகள் நிகழ்த்தும் போது நூற்பா யாப்பு அல்லது மந்திர யாப்பு **(Formulaic prosody)** தேவைப்படுகிறது. ஒரே சொல் / தொடர் திரும்பத்திரும்ப வருதல், ஒரே மாதிரி யாப்பு அல்லது சந்தம் பயன்படுத்தப் பெறுதல், நினைவுகூரத் தக்க வகையில் அமையும் ஒலிநயம், அழைத்துச் செய்திகூறல் என்பவை நூற்பா(சூத்திர) யாப்பின் அடிப்படைகள். சூத்திர யாப்பிற்கு

இன்னொரு பெயர்தான் அகவல். குறிஞ்சி நிலத்தின் இயற்கையோடு இயைந்த தன்மை சடங்குகளிலும் வெளிப்படுகிறது.

கவிதை பழங்காலத்தில் சடங்கின் ஒரு பகுதியாகவோ அதுவே சடங்காகவோ அமைந்திருந்தது. எனவே அக்காலக் கவிதைகளில் நாம் சமூகநோக்கு, செயல்படு தன்மை (performance), திரும்பத்திரும்பக் கூறல், ஒன்றிணைத்தல், உருமாற்றுதல் ஆகிய தன்மைகளைக் காணலாம். (இத்தன்மைகளைக் கொண்ட கவிதையாற்றலை வேண்டியே பாரதியாரும் ‘மந்திரம்போல் வேண்டுமடா சொல்லின்பம்’ என்றார்). இம்மாதிரி மந்திர/நூற்பாத் தன்மை கொண்ட கவிதைகளைப் பாடிய அகவன் மகளைத் தோழி வேண்டுவதாக வரும் சங்கப் பாடல் ஒன்றைக் காணலாம். (அகவுநர்-வேந்தருடைய வெற்றியைக் கூவி உணர்த்துவோர் எனச் சிலர் கருதுகின்றனர். இது பிற்காலப் பொருளாகலாம். ஆனால் தெய்வச்சடங்கிற்கென தெய்வத்தைக் கூவி யழைக்கும் பெண்ணே ஆதியில் அகவன் மகள் எனப்பட்டாள். அகவுதல் என்றால் கூவுதல், அழைத்தல்.)

அகவன் மகளே அகவன் மகளே

மனவுக்கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்

அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே

இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்

நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே. (ஔவையார், குறுந்தொகை 23)

முருகனைப் பாடும் இப்பெண்மணி இங்கு அகவன்மகள் என அழைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். அகவன்மகளே, பாடுக பாட்டே என இந்த அகவலின் சொற்கள் நெடிலில் முடிகின்றன. நெடில் ஒலி கூவிஅழைப்பதற்கு மிக ஏற்றது. திரும்பக்கூறல் உத்தியையும் இப்பாடல் மிக நயமாகக் கையாளுகிறது. தொழுது வேண்டுதல் **(Invocation)** என்பதற்கு இப்படிப்பட்ட அகவல் வடிவம் தேவைப்படுகிறது. எனவே குறிஞ்சிக்குரிய யாப்பு அகவல் எனப்பட்டது.

முல்லைத்திணை-கற்பு, வெண்மை, தூய்மை சார்ந்தது. எனவே வெண்பா வடிவம் இயல்பாகவே முல்லைக்குப் பொருந்துகிறது.

மருதம் கலப்புக்குரிய, ஓய்வுக்குரிய திணை ஆதலான் பலவித உறுப்புகளும் பொருந்திவரும் நீளமான இசைப்பாடலாகிய கலிப்பாவைத் (இன்றைய கர்நாடக சங்கீதத்தை ஒத்த இசைத் தன்மை உடையது) தனக்குரியதாகக் கொள்கிறது.

நெய்தல், வஞ்சிப்பாவைக் கொண்டது. வஞ்சி, படகு என்பதையும் குறிக்கும். இன்றும் கேரளத்தில் நெய்தல் சார்ந்த படகுப் பாட்டுகள்

வஞ்சிப்பாட்டுகள் என்றே அழைக்கப்படுவது நோக்கத் தக்கது.

இதுவரை பார்த்தவற்றைப் பின்வருமாறு தொகுக்கலாம்.

1. குறிஞ்சி-வேட்டைச் சமூகம், சுரண்டல் உருவாகா நிலை.

    இயற்கைக் காதல், பெருமளவு தாய்வழிச் சமூகம்.

    வெட்சி-வேட்டைச்சமூகம், சிறிய தலைவர்கள், ஆநிரை கவர்தல்.

2. முல்லை-ஆடுமாடுகள் சொந்தமாதல், தனியுடைமையின் தொடக்கம்.

    மேய்த்தல் சமூகம், தந்தைவழிச் சமூகமாதல், கற்புக் கோட்பாடு

    வஞ்சி-சிறிய தலைவர்கள், நேருக்கு நேர் போரிடல் **(heroic impulse)**

3. மருதம்-பெருமளவில் நிலத்தைச் சொந்தமாக்குதல், இயற்கையழிவு, சுரண்டல்.

    நிலவுடைமைச் சமூகம், பெண்ணுடைமைச் சமூகம், ஆண்கள் நெறிதவறுதல்.

    நொச்சி-அரணமைத்துக் காத்தல், பெரும் அரசர்கள் தோற்றம்.

4. நெய்தல்-இயற்கைக்குத் திரும்புதல், சுரண்டலற்றநிலை

கலப்புக்காதல், சிரமம்/துன்பம்/இரங்கல்/புலம்பல், நிச்சயமற்ற பிரிவு.

காஞ்சி-நிலையாமை/ நிலையின்மை, புலவர்கள் பேரரசிற்கு பதிலாகச் சிறிய புரவலர்களை அணுகுதல்.

5. பாலை-களவுசெய்யும் சமூகம், இயற்கையாலும் செயற்கையாலும் வஞ்சிக்கப்பட்ட மனிதன். மனிதனை மனிதன் அழித்தல்.

தற்காலிகப் பிரிவு, வெம்மை, பிரிவும் பிரிவின்மையும்.

வாகை-பெருவேந்தர் குறுநில மன்னர்களை வெற்றிகொண்ட தன்மை, இரக்கம்.

இதுவரை அகத்திணைகளில் அன்பின் ஐந்திணை பற்றி மட்டுமே பார்த்தோம். கைக்கிளை பெருந்திணை இரண்டும் முறையே சமூகத்தில் குறிப்பிட்டபருவத்தில் ஆண்களிடையே பெரும் பான்மை நிகழும் உள்ளநிகழ்வையும், சமூகத்தில் பெருமளவு நிகழும் திருமண முறையையும் (சமூகநிகழ்வையும்) குறிக்கின்றன. இரண்டுமே பெரும் பான்மையில் நிகழ்வன ஆயினும் சங்க இலக்கியம் எடுத்துக்காட்டும் இலட்சிய பூர்வமான வாழ்க்கைமுறைக்குத் தொடர்பற்றவை. பெருந்திணை பற்றி அறிஞர் வ.சுப. மாணிக்கம் ‘எல்லை மீறிய உணர்ச்சிப் பெருக்கினை எடுத்துக்காட்டும் துறை’ என்பார். சங்க இலக்கியங்களில் அகத்திணைக்கு ஒருவிதமாகவும், புறத்திணைக்கு

இன்னொரு விதமாகவும் திணை முதலியன வகுக்கப்பட்டதால் வ.சுப. மாணிக்கனார் கருத்து புறத் திணைக்குப் பொருந்துவதாக இல்லை. உதாரணமாக, கண்ணகியை விட்டு பேகன் பிரிந்திருந்தபோது அரிசில் கிழார் போன்ற புலவர்பெருமக்கள் பாடிய பாடல்கள் குறுங்கலி, தாபதவாகை போன்ற துறைகளில் பெருந்திணையில் (புறத்தில்) வைக்கப்பட்டுள்ளன. பெருந்திணை பிற்காலத்தில் புறத்திணையாகக் கருதப்பட்டதால் ஏற்பட்ட நிலை இது.

புறத்திணைகள் காட்டும் சமூகநிலை அகத்திணைகள் காட்டும் சமூகத்தோடு ஒப்பவைத்து நோக்க அதிர்ச்சியைத் தருவதாக உள்ளது. களவு-கற்பு என அகத்திணைக்குள் திட்டவட்டமான ஒழுக்கம், அதன் சமூக வெளிப்பாடான கரணம் என்பவை போலப் புறத்திணைக்கென ஒழுக்க அடிப்படை **(ethical basis)** ஏதுமில்லை. தொல்காப்பிய நூற்பாக்கள் பெருமளவு போர்நிகழ்வுகளையே துறைகளாக வருணிக்க, சங்கப்பாக்களுள் பெருமளவு அவ்வாறில்லை. புறநானூற்றில் பல்வேறு செய்திகள் கலந்து வருகின்றன. பதிற்றுப்பத்தில் போர்வருணனை-பகைப்புலத்தை அழித்தல்-அவ்வாறு அழித்தலின் வாயிலாகப் பெற்ற செல்வத்தைப் புலவர்களுக்கு அளித்தல்-யாகத்திற்குச் செலவிடல் ஆகிய செய்திகளே திரும்பத்திரும்ப வருகின்றன. தனதுநாட்டைப் பகைவர் தாக்காமல் தற்காத்துப் பகைவர்நாட்டை அழித்துக் கொள்ளை

கொள்வதை அகத்தில் மருதத் திணையுடன் மட்டுமே ஒப்பிட முடியும். (மருதத்திணையில் தனது தலைவி வீட்டில் பாதுகாப்பாகக் கற்புடன் இருக்க, பிற பெண்டிரை நாடும் தலைவனின் செயல்போலவே அரசனின் செயலும் அமைந்துள் ளது. மருதநிலத் தலைவன்/கடவுள் வேந்தன் எனப்படுவதும் நோக்கத்தக்கது.)

சிலப்பதிகாரக் கானல்வரி வெளிப்படையாகவே ‘‘கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவாய் வாழி காவேரி’’ என்று இவ்விரண்டையும் சொல்லிவிடுகிறது. காவிரியின் தலைவன் (பெண்ணின், நாட்டின் தலைவன்) கங்கையைப் (பெண்ணை, நாட்டைப்) புணரலாம். ஆனால் காவிரி நெறிபிறழக்கூடாது; பிறருக்கு உரிமையும் ஆகக்கூடாது. பூம்புகார் போன்ற நகர மக்களும் போரினால் பாதிக்கப்படாமல் ‘பதியெழு அறியாப் பழங்குடி மூதூர் மக்கள்’ஆக வாழ்ந்த நிலை நாட்டுடைமை-தன்சொத்துடைமை ஆகியவற்றை அரசர்கள் போற்றியதைக் காட்டுகிறது. தன் கொழு நன்-பதி தவிரப் பிறர் அறியாக்குலமகளிர் போலப் பிறர்பதி அறியா-பதியெழு அறியா மக்களாக இருத்தல் என்ற பொதுமக்களின் கற்புநிலையும் போற்றப்படுகிறது.

6

சங்க இலக்கியத்தில் பாலைத்திணை

பாலைக்குத் தனிநிலம் இல்லை என்பர். தொல்காப்பியர் பாலைக்கு நிலம் கூறவில்லை. ‘நடுவண் ஐந்திணை நடுவணது ஒழியப் படுதிரை வையம் பாத்திய பண்பே’ (அகத் 2) என்பதனால் இதை அறியலாம். நான்குநிலங்களும் தம் இயற்கையின் திரிந்து பாலையாகும் என்று கூறுவதுண்டு. இதனை

நானிலம் வாய்க்கொண்டு நன்னீரறமென்று கோதுகொண்ட

வேனிலஞ் செல்வன் சுவைத்துமிழ் பாலை **(திருவிருத்தம் 26)**

என்ற நம்மாழ்வார் வாக்காலும்,

‘‘அப்பாலை ஏனைய போல ஒருபாற்படாது நால்வகை நிலத்திற்கும் உரிய என்ப’’ (அகத் 2) என்னும் நச்சினார்க்கினியர் உரையாலும் அறியலாம். எனினும் முல்லையும் குறிஞ்சியும் திரிந்து பாலையாதலையே பலரும் கூறுவர்.

முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையின் திரிந்து

நல்லியல்பு அழிந்து நடுங்குதுயர் உறுத்துப்

பாலை என்பதோர் படிவம் கொள்ளும் (சிலப்.காடுகாண்.**146**)

பாலை என்பது நீரும் நிழலுமற்று, இங்கும் அங்குமாக ஒவ்வொரு குடியிருப்புக் கொண்டதும், கடத்தற்கு அரிய வழியையுடையதுமாகிய கடுமையான நிலம் என்று கூறலாம்

பாலைத்திணைக்குப் பெரும்பொழுது வேனிற்காலம் (இளவேனில், முதுவே னில்-சித்திரை வைகாசி, ஆனி ஆடி.) பின்பனிக்காலமும் (மாசி, பங்குனி) பாலைக்கு உரியதென்று கூறுவர். வேனில் போலப் பின்பனி சிறப்புடையதன்று. சிறுபொழுது-வேனிற்காலத்து நண்பகல்.

கருப்பொருள் என்பவை நிலத்துக்குரிய தெய்வம் (ஆதவன், கொற்றவை), உணவு, மா, மரம், புள், பறை, தொழில், யாழ் முதலியன.

தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள் பறை

செய்தி யாழின் பகுதியடு தொகைஇ

அவ்வகை பிறவும் கரு என மொழிப. (அகத். 18)

தொல்காப்பியர் கருப்பொருளில் மக்களைக் கூறவில்லை. பிறவும் என்னும் சொல்லால் மக்களையும் சேர்த்துக கூறல் பொருந்தாது என்று அறிஞர்கள் கூறுவர்.

சிலர் பாலைக்குத் தெய்வம் இல்லை என்பர்.

உணவு-ஆறலைத்தனவும் சூறை கொண்டனவும்.

மா-வலியழிந்த யானையும் புலியும் செந்நாயும்.

மரம்-வற்றின இருப்பையும் ஓமையும் பாலையும்.

‘வேனிற்காலத்தும் வாடுதலின்றி நிற்பதாம் பாலை என்பதோர் மரமுண்டாகலின்’ என்பது இளம்பூரணர் உரை.

புள்-கழுகும் பருந்தும் புறாவும்

பறை-சூறைகோட்பறையும் நிரைகோட்பறையும்.

யாழ்-பாலையாழ்

பூ-மரா குரா பாதிரி இவற்றின் பூ

நீர்-அறுநீர்க்கூவலும் சுனையும்

ஊர்-பறந்தலை

பண்-பஞ்சுரம்.

பிரிவு உணர்த்துவனவும் செலவழுங்குவனவும் பிரிந்துழி இரங்குவனவும்-உரி. இவை கற்பொழுக்கத்தில் நிகழ்பவை.

தலைமகளை உடன்கொண்டு தமர்வரைப் பிரிதலும் பாலையில் சேரும். பிரிதற் குறிப்பு நிகழ்த்தலும் பாலைக்குரிய பொருள்.

பிரிவின்கண் தலைவி கவலைப்படும்போது, ‘‘நிழலும் நீரும் இல்லாததும் ஆறலை கள்வரையுடையதுமாகிய வழியில் ஏகினார் எனக் கவலைப்படுவாள் ஆதலின் தலைவன் பிரிவிற்குப் பாலை சிறந்ததாயிற்று" என்பர்.

சமாஜப் பதிப்பின்படி சங்க இலக்கியம் மொத்தம் **2381** பாக்களைக் கொண்டது. இதில் பத்துப்பாட்டின் பத்து நெடும்பாட்டுகளும் அடங்கும். இந்த **2381** பாக்களில், **1862** பாக்கள் அகத்திணை சார்ந்தவை. **1862** அகப்பாக்களில், 530 பாக்கள் (ஏறத்தாழ 28.5 விழுக்காடு) பாலைத்திணை

நற்றிணையில் **103** பாக்கள்

குறுந்தொகையில் **90** பாக்கள்

ஐங்குறுநூற்றில் **100** பாக்கள்

கலித்தொகையில் **35** பாக்கள்

அகநானூற்றில் **200** பாக்கள்

ஆக **528** எட்டுத்தொகைப் பாக்களும், பத்துப்பாட்டில் நெடுநல்வாடை, பட்டினப்பாலை என்னும் இரண்டும் சேர்க்க மொத்தம் **530** பாக்கள் பாலைத்திணைக்குரிய சங்கப் பாக்கள்.

பத்துப்பாட்டில் ஐந்து ஆற்றுப்படைகளாகிய பாடாண் புறப்பாடல்களும், மதுரைக்காஞ்சியும் நீங்க, நான்கு அகப்பாக்கள் உள்ளன. முல்லைப்பாட்டு, குறிஞ்சிப் பாட்டு, நெடுநல்வாடை, பட்டினப்பாலை என்பன அவை. முல்லைப்பாட்டும் குறிஞ்சிப்பாட்டும் அவ்வவற்றின் திணைப்பெயராலேயே அமைந்துள்ளன

பாலைத்திணைப் பாட்டு-நெடுநல்வாடை

நக்கீரரால் இயற்றப்பட்ட நெடுநல்வாடை, **188** அடிகளை உடையது. வேந்தன் ஒருவன் தன் தலைவியைப் பிரிய, அவள் வருத்தமிகுதியைக் கூறுவதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இதில் வரும் ‘வேம்புதலையாத்த நோன்காழ் எஃகம்’ என்னும் தொடரை வைத்து, இப்பாடல் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனைப் பாராட்டுவது என்றும் அதனால் புறப்பாட்டாயிற்று என்றும் பிழையாக நச்சினார்க்கினியர் கூறி விட்டதனால் பலகாலம் அவ்வாறே சொல்லப்படுவதாயிற்று. "சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறார்"

என்பதுதான் சங்கவிதி. அகப்பாக்களில் பெயரைக் கூறாமையே முக்கியம்.

"வேப்பமாலை சூட்டப்பட்ட வேல்" என்னும் தொடர் எவ்வாறு பாண்டிய மன்னனையோ, அதிலும் குறிப்பாக நெடுஞ்செழியனையோ குறிக்கும் என்பது புலப்படவில்லை. பனிக்காலத்தினை முதற்பொழுதாகக் கொண்டதனாலும், அதற்கான கருப்பொருள்களையும் உரைப்பதனாலும், தலைவியின் பிரிவு ஆகிய உரிப்பொருளைக் கொண்டிருப்பதனாலும் இது பாலைத்திணை சார்ந்த அகப் பாடலே என்பது துணிபு.

பத்துப்பாட்டில் இரண்டிரண்டு இயற்றியவர்கள் கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார், நக்கீரர் ஆகிய இருவரே. கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனாரும் ஆற்றுப்படையில் ஒன்றும், பாலைத்திணையில் ஒன்றுமாக இரண்டு (பெரும்பாணாற்றுப்படை, பட்டினப்பாலை) இயற்றியுள்ளார். அவ்வாறே நக்கீரரும் ஆற்றுப்படையில் ஒன்றும் பாலைத்திணையில் ஒன்றுமாக (திருமுருகாற்றுப்படை, நெடுநல்வாடை) இரண்டு இயற்றியுள்ளார் என்பதையும் நோக்க வேண்டும். (ஆனால் திருமுருகாற்றுப்படை நக்கீரர், பிற்காலத்தவர் என்பது பலருடைய துணிபு.)

கூதிர்காலத்தின் இயல்பு, மதுரை நகர வருணனை, தலைவி பிரிந்திருக்கும் நிலை, தலைவனின் பாசறை இயல்பு ஆகியவற்றைச்

சிறப்புற வருணிக்கும் இப்பாடல்,

நள்ளென் யாமத்தும் பள்ளிகொள்ளான்

சிலரொடு திரிதரும் வேந்தன்

பலரொடு முரணிய பாசறைத்தொழிலே,

புலம்பொடு வதியும் நலங்கிளர் அரிவைக்கு

இன்னா அரும்படர் தீர விறல்தந்து

இன்னே முடிகதில் அம்ம

என்று முடிகிறது. அதாவது தோழியர், ‘‘வேந்தன் ஈடுபட்ட பாசறைத்தொழில், அவன் மனைவிக்குத் துன்பம் நீங்க இன்னே முடிக’’ என்று வாழ்த்துவதாக முடிகிறது.

பாலைத்திணைப் பாட்டு-பட்டினப்பாலை

கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் இயற்றிய இப்பாட்டு, **301** அடிகளை உடையது. முதலில் காவிரிப்பூம்பட்டினத்தின் விரிவான வருணனை இடம்பெறுகிறது. அதன்பின் கரிகாற்சோழன் எவ்வாறு தனது அரசுரிமையைப் பெற்றான் என வருணிக்கப்படுகிறது. இந்த இரு பெரும்பகுதிகளால் சிறப்பானதோர் வரலாற்று நூலாக இது

மலர்கிறது. முதல் **217** அடிகளில் பட்டினத்தின் சிறப்பை வருணித்த உருத்திரங்கண்ணனார், இடையில் இரண்டே அடிகளில் **(219-220)**

(முட்டாச்சிறப்பின் பட்டினம் பெரினும்)

வாரிருங்கூந்தல் வயங்கிழை ஒழிய

வாரேன் வாழிய நெஞ்சே

என ஒரு தலைவன் ‘‘இப்படிப்பட்ட சிறப்பினை உடைய காவிரிப்பூம்பட்டினத்தையே பெறுவதாக இருந்தாலும், நான் பொருள் திரட்ட வரமாட்டேன் நெஞ்சே’’ எனக்கூறுவதாகப் பாலை உரிப்பொருளை அமைத்துவிட்டார். இவ்வாறு தலைவன் சொல்வதற்குக் காரணம் என்ன? அது பின்னால் வருகிறது. 221ஆம் அடி முதல் 298ஆம் அடிவரை திருமாவளவனின் வீரச்சிறப்பைப் பாராட்டிவிட்டு, இறுதி இரண்டு அடிகளில் **(300-301)**அக்காரணத்தை வைக்கிறார்.

(திருமாவளவன் தெவ்வர்க்கு ஓக்கிய)

வேலினும் வெய்ய கானம் அவன்

கோலினும் தண்ணிய தடமென் தோளே.

301 அடி நீண்ட பாடலில் நான்கேஅடிகளில் அகப்பொருளை முடித்துவிட்டார். ஆக, ‘திருமாவளவன் வேலினும் வெய்ய கானம், அவன் கோலினும் தண்ணிய தடமென்தோளே, (அதனால்) வாரிருங்கூந்தல் வயங்கிழை ஒழிய, வாரேன் வாழிய நெஞ்சே’ என்பதுதான் இந்நீண்ட பாட்டின் அகப்பகுதி. பாட்டின் மத்தியில் முடிப்பையும், இறுதியில் அதற்கான காரணத்தையும் வைத்து, பிற இரு நீண்ட பகுதிகளில் பட்டினச் சிறப்பையும், கரிகாலன் வீரச் சிறப்பையும் உணர்த்தும் கவிஞரின் கவிதை அமைப்புச் சிறப்பு பாராட்டத்தக்கது.

ஒருவகையில் நீண்ட அகப்பாட்டுகளாக நெடுநல்வாடையும், பட்டினப்பாலையும் இலங்கினாலும், உண்மையில் அவற்றின் நோக்கம் மதுரையின் சிறப்பையும், காவிரிப் பூம்பட்டினத்தின் சிறப்பையும் போற்றுவதாகவே அமைந்துள்ளது. நெடுந்தொகையின் நீண்ட அகப்பாடல்களுக்கு இம்முறை மாறுபட்டது. நற்றிணை, நெடுந்தொகை போன்ற நூற்பாடல்களில், உரிப்பொருளுக்கேற்ற முதல்-கரு வருணனை மரபை மட்டுமே காணவியலும். அகப்பாக்களைத் தலைவனின் சிறப்பை உணர்த்துவதற்காகப் பயன்படுத்தும் பிற்காலக் கோவை நூல்களின் தோற்றத்திற்குப் பட்டினப்பாலையும் நெடுநல்வாடையும் காரணமாயின என்று உறுதியாகக் கூறமுடியும். பிற இரண்டுஅகப்பாட்டுகளும் (முல்லைப்பாட்டு, குறிஞ்சிப் பாட்டு)தூய அகத்திணைப்

பாக்களாகவே அமைந்துள்ளன என்பது வேறுபாட்டை மிகக் கூர்மையாக்குகிறது.

எட்டுத்தொகையில் பாலைத்திணை

எட்டுத்தொகையில் புறநானூறும் பதிற்றுப்பத்தும் பரிபாடலும் புறநூல்கள். பரிபாடலில், அகப்பாக்களும் புறப்பாக்களும் விரவியுள்ளன என்று சிலர் கூறினாலும் அதில் கூறப்படும் அகப்பகுதி என்பது நீர்விளையாட்டே ஆகும். இவற்றைக் கருப்பொருளை நோக்கி குறிஞ்சி, மருதத்திணை சார்ந்தனவாக வைத்துள்ளனர். இது எவ்வகையிலும் சங்க அக மரபைச் சார்ந்தது அல்ல. நீர்விளையாட்டு வருணனைகளான பரிபாடல்கள் புறத்திணைப் பாக்களாகவே கொள்ளத்தக்கன.

பிற ஐந்து அகநூல்களிலும் (நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு, கலித்தொகை, அகநானூறு) பாலைத்திணைப்பாக்கள் உண்டு. எட்டுத்தொகையின் பாலைத் திணைப்பாக்கள், தம் வருணனைப்பகுதிகளால் சிறப்படைபவை. பாலைநில வருணனையும், முதுவேனிற்கால, இளவேனிற்கால வருணனைகளும், சிறப்புற அமைந்து உரிப்பொருளைச் சிறப்பிக்கின்றன. நீண்ட பாக்களாக அமைவது பாலை வருணனையை நன்கு செய்ய உதவுவதால், கலித்தொகையின்

பாலைப்பாக்கள் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளன, அடுத்தநிலையில் குறுந்தொகையின் பாலைப்பாக்கள் உணர்ச்சியடிப் படையில் தலையாய சிறப்பினைப்பெறுகின்றன. இவற்றிற்கு அடுத்தஇடம்தான் நற்றிணை, நெடுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு மூன்று நூல்களின் பாலைப்பாக்களுக்கும்.

பாலைப்பாக்களின் பொதுவான விஷயம் பின்வருவனவாகும்

1. தலைமகன் பிரியப்போவதை எண்ணித் தலைமகள் வருந்துதல்.

2. அவனுக்குத் தோழி அறிவுறுத்தி செலவுதவிரச் செய்தல்.

3. பிரிந்த தலைமகனை எண்ணித் தலைவி கலங்குதல்.

4. பிரிந்த தலைமகன் இடைச்சுரத்தில் தலைவியை நினைத்தல்.

5. தலைவனைப் பிரிந்த தலைமகளுக்குத் தோழி ஆறுதல் கூறுதல்.

6.தலைவனும் தலைவியும் உடன்போதல்-தலைவிக்குத் தலைவன் ஆறுதல் உரைத்தல்.

7. உடன்போகிய தலைவியைத் தேடும் செவிலி இரங்குதல்.

8. செவிலிக்குப் பிறர் ஆறுதலுரைத்தல்.

9. தலைவன் திரும்புவதைத் தோழி தலைவிக்கு உரைத்தல்.

நற்றிணை

நற்றிணையில் 103 பாலைப்பாக்கள் அமைந்துள்ளன. ஆசிரியர் பெயர் தெரியாப்பாக்கள் நற்றிணையில்தான் மிகுதி. அதிலும் பாலைத்திணைப்பாக்கள் 19இன் ஆசிரியர் பெயர் தெரியவில்லை. பிறவற்றை 58 புலவர்கள் பாடியுள்ளனர். இவற்றில் மிகுதியான (பத்துப்) பாடல்களைப் பாடியவர் பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோ. நற்றிணை ஒன்பதடிச் சிற்றெல்லையும் பன்னிரண்டடிப் பேரெல்லையும் உடைய தாதலின், முதல்-கரு-உரிப் பொருள்கள் மூன்றும் ஒத்த இடம்பெறும் சிறந்த கவிதைகளை உடையதாக இலங்குகிறது. அதன் பாலைப்பாடல்களின் சிறப்பிற்கு ஒன்றை உதாரணம் காணலாம்.

இளங்கீரனார் இடைச்சுரப்புலவர் எனப்படத் தக்கவர். இடைச்சுரத்தில் தலைவன் தலைவியை நினைப்பதை, அல்லது முன்னர் நினைந்ததை எடுத்துரைப்பதுபோல இவரது பாக்கள் அமைகின்றன. இவரது நற்றிணைப்பாடல் ஒன்று (நற்.3)

ஈன் பருந்து உயவும் வான்பொரு நெடுஞ்சினை

பொரியரை வேம்பின் புள்ளி நீழற்

கட்டளை யன்ன வட்டரங்கு இழைத்துக்

கல்லாச் சிறாஅர் நெல்லி வட்டாடும்

வில்லேருழவர் வெம்முனைச் சீறூர்ச்

சுரன்முதல் வந்த உரன்மாய் மாலை

உள்ளினென் அல்லனோ யானே உள்ளிய

வினைமுடித்தன்ன இனியோள்

மனைமாண் சுடரொடு படர்பொழுது எனவே.

பாலைநிலத்தின் இடைவழியில் செல்கின்ற தலைவன். புதிதாக ஈன்ற பருந்து இருந்து வருந்திக் கொண்டிருக்கும் உயர்ந்த கிளைகளையுடைய வேப்ப மரம். அதன் அடிமரம் வெப்பத்தால் பொரிந்துபோயிருக்கிறது. வெயிலினால் இலைகளின்றிப் போனதால் காணப்படும் புள்ளி நிழல். அதில் கல்லாச் சிறுவர்கள் வட்டரங்கு இழைத்து நெல்லிவட்டு ஆடுகின்றார்கள். கொடுமை நிறைந்த வில்லேருழவர்களே வாழும் சிற்றூர் அது. எவருடைய உள்ளத் திண்மையையும் குன்றச்செய்கின்ற பாலைநிலம், மாலைப்போது. இது புறக்காட்சி. ஆனால் அவன் மனத்திற்குள் நிழலாடும் காட்சி வேறு. இல்லத்தில் அவன் மனைவி விளக்கை ஏற்றி இங்கும் அங்கும் வேலையின்பொருட்டு இயங்கும் காட்சி தெரிகிறது.

இப்படி நிஜத்தையும் நிழலையும் எதிர்ப்பட நிறுத்தித் தலைவனின் அன்பினை உணர்த்துவதாக இப்பாடல் அமைகிறது. சில பாலைத்தலைவர்கள் இடைவழியில் வருந்துவார்கள். ஆனால் இத்தலைவன் தன் மனைவியை நேசிக்கும் அதேசமயத்தில் தனது பணியையும் முடிக்கும் திறன் பெற்றவன். எனவே தன் மனைவியை நினைக்கும்போதும் ‘உள்ளிய வினைமுடித்தன்ன இனியோள்’ (நான் நினைத்த காரியத்தை முடித்தபோது கிடைக்கின்றதே இன்பநிறைவு, அது போன்றவள்) என்றே நினைக்கிறான். தன் மனைவியின் அன்பைக் கற்பனையில் கண்டுகொண்டே அதன் ஆற்றலில் தன் தொலைதூர அலுவலைச் சிறப்பாக முடித்துவிடும் தலைவனை இப்பாட்டில் காண்கிறோம். ‘ஈன் பருந்து உயவும் வான்பொரு நெடுஞ்சினை’ என்பது உள்ளுறைப் பொருளுடையது.

ஈன் பருந்தினைப் போலத் தன்செயலில் வெற்றிபெற்றுவிட்டவன் தலைவன். ஆனால் பருந்தின் வருத்தம் போல, உடனே தலைவியைச் சேரமுடியவில்லையே என்ற வருத்தமும் தலைவனுக்கு இருக்கிறது. ஓர் அரிய அழகிய பாலைநிலக்காட்சியை இப் பாட்டில் காண முடிகிறது.

குறுந்தொகையில் பாலைத்திணை

குறுந்தொகையில் 90 பாக்கள் பாலைத்திணையில் உள்ளன. இவற்றில் ஆசிரியர் பெயர் தெரியாப் பாக்கள் இரண்டு மட்டுமே உள்ளன. பிறவற்றை 57 புலவர்கள் பாடியுள்ளனர். இவற்றிலும் மிகுதியான பாக்களைப் பாடியவர் பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோவே ஆவார் (9 பாக்கள்). குறுந்தொகை சிறிய பாக்களைக் கொண்டிருப்பதால், அவை உரிப்பொருளிலேயே மிகுதியும் ஈடுபடுவதாயுள்ளன. எனவே, அவற்றில் வருணனையை விட உணர்ச்சி மேலோங்கி நிற்கிறது. ஔவை யாரின் பாடல் ஒன்று இதனை விளக்கும்:

முட்டுவேன்கொல் தாக்குவேன்கொல்

ஓரேன் யானும் ஓர் பெற்றி மேலிட்டு

ஆஅ ஒல் எனக் கூவுவேன் கொல்

அலமரல் அசைவளி அலைப்ப என்

உயவுநோய் அறியாது துஞ்சும் ஊர்க்கே. (குறு.28)

அதிகம் வருணனையற்ற இப்பாடலின் ஓங்கிய உணர்ச்சி-தலைவனைப் பிரிந்து வருந்தும் தலைவியின் ஆவேசம்-நன்கு புலப்படக் காணலாம். இதில் வரும் ஒரே வருணனை ‘அலமரல் அசைவளி அலைப்ப’ என்பது மட்டுமே. பெருங்காற்றில் நில்லாது ஆடும் ஒரு இளமரத்தின் காட்சி இதில் புலப்படுகிறது. இந்த ஒற்றை

அடிக்காட்சியே தலைவியின் நிலையையும் புலப்படுத்தி விடுகிறது. இவ்வாறு குறுந்தொகைச் செய்யுட்கள் செறிவாகவும் குறிப்பாலும் உணர்த்தும் திறனும் உணர்ச்சிச் சிறப்பும் கொண்டுள்ளன.

ஐங்குறுநூற்றில் பாலைத்திணை

ஐங்குறுநூற்றில் உள்ள ஒவ்வொரு நூற்றிலும் பத்துப்பத்தாகப் பாக்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. வரலாற்றாசிரியர்கள் பதிற்றுப்பத்தின் காலத்தை முன்னர் வைப்பதால், அதில்தான் பத்துப்பத்தாகப் பாடும்முறை தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். ஐங்குறுநூறு அதனைப் பின்பற்றுகிறது. பின்னர் இதுவே தனி மரபாயிற்று. திருவள்ளுவர் தமது நூலில் அதிகாரத்திற்குப் பத்துக்குறள் வீதம் வைத்தார். பின்வந்த நாயன்மார்களும் பிறரும் இந்நூல்களைப் பின்பற்றிப் பதிகம் பாடத் தொடங்கினார்கள்.

ஐங்குறுநூற்றில் ஐந்திணைமுறைவைப்பு வேறுபட்டுள்ளது. தொல்காப்பியர் ‘முல்லை குறிஞ்சி மருதம் நெய்தெல் எனச்சொல்லிய முறையால் சொல்லவும்படுமே’ (அகத்திணை 5) என்றார். உம்மையால் இங்ஙனம் சொல்லாத முறையாலும் திணைகள் வைக்கப்படும் என்பதை அக்காலத்திலேயே மனம்கொண்டுள்ளனர். எனவே புலத்துறைமுற்றிய கூடலூர்கிழார், ஐங்குறுநூற்றில் மருதம்,

நெய்தல், குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை என்று வேறொரு முறையிற் தொகுத்தார். நூல்களில் திணைவைப்பு முறை பின்வருமாறு:

ஐங்குறுநூறு	மருதம்	நெய்தல்	குறிஞ்சி	பாலை	முல்லை
கலித்தொகை	பாலை	குறிஞ்சி	மருதம்	முல்லை	நெய்தல்
திணைமாலை **150**	குறிஞ்சி	நெய்தல்	பாலை	முல்லை	மருதம்
திணைமொழி **50**	குறிஞ்சி	பாலை	முல்லை	மருதம்	நெய்தல்
ஐந்திணை **50**	முல்லை	குறிஞ்சி	மருதம்	பாலை	நெய்தல்
ஐந்திணை **70**	குறிஞ்சி	முல்லை	பாலை	மருதம்	நெய்தல்

ஐங்குறுநூற்றின் நான்காம் நூறாகிய பாலைநூற்றைப் பாடியவர் ஓதலாந்தையார். இவர் பாடியிருக்கும் தன்மையினால் பாலைத்திணை பாடுவதில் பயிற்சி மிக்கவர் என்பது தெரிகிறது. ஐங்குறுநூற்றுப் பாலைத்திணையில் கூறப்பட்டிருப் பனவற்றைப் பின்வருமாறு காணலாம்.

1. செலவழுங்குவித்த பத்து-தலைவன் பிரிந்துசெல்வதில் தனக்கு விருப்பமின்மையை உணர்த்திச் செலவுதவிருமாறு தோழி செய்வதைக்கூறும் பத்துப்பாக்கள் இதில் அடங்கியுள்ளன. தலைவன்-தோழி உரையாடலாக இப்பகுதி அமைந்துள்ளது.

2. செலவுப்பத்து-தலைவன் பிரிந்துசென்றதைக் கூறும் பத்துப்பாக்களை உடையது. தலைவி-தோழி உரையாடல் போல் இது

அமைகிறது.

3. இடைச்சுரப்பத்து-தலைவன் இடைச்சுரத்தில் தலைவியின் பண்பை நினைத்து இரங்கிச் சொல்வது. தலைவன் தனிமொழியாக இது அமைகிறது.

4. தலைவி இரங்கு பத்து-த¬ல்வி வருந்துதலைக் கூறும் பத்துப்பாக்கள். தலைவி தனிமொழியாகப் பெரும்பாலும் அமைந்துள்ளது. தோழி இரங்கும் பாக்களும் உண்டு

5. இளவேனிற்பத்து-தலைவன் பிரிந்துழிக் குறித்த இளவேனிற் பருவம் வரக்கண்ட தலைவி இரங்கிக் கூறிய பத்துப்பாக்கள். தலைவி தனிமொழியாக அமைந்தது.

6. வரவுரைத்தபத்து-பிரிந்த தலைமகன் வரவினை உரைத்த பத்துப்பாக்களை உடையது. தோழியின் தனிமொழியாகவும், தலைவி-தலைவன் உரையாடலாகவும் அமைந்துள்ளது.

7. முன்னிலைப் பத்து-உரையாடல் முறையில் அமையாத ஒன்று. முன்னிலைப் படுத் திக் கூறியவை. உடன்போக்கிலும், அறத்தொடு நிற்றலிலும் இதன் பாக்கள் அமைந்துள்ளன.

8. மகட்போக்கியவழித் தாயிரங்குபத்து-உடன்போக்கின்கண் நற்றாய், அல்லது செவிலி கூற்று நிகழ்வது-தாயின் தனிமொழி எனலாம்.

9. உடன்போக்கின்கண் இடைச்சுரத்து உரைத்த பத்து-இடைச்சுரத்து நிகழ்ந்தவை. கண்டோர், செவிலி, தலைவி, வழிப்போக்கர் கூற்றுகள் உள்ளன.

10. மறுதரவுப்பத்து-தலைவனோடு தலைவி தன்னகத்திற்கு மீளுவது பற்றிய பத்துப்பாக்கள். (இது சங்க இலக்கிய மரபில் புதுமையானது.)

இளவேனிற்பத்து இனிமை நிரம்பியது. ஒவ்வொரு பாட்டிலும் ‘அவரோ வாரார் தான் வந்தன்றே’ என்ற அருமையான தொடர் திரும்பத்திரும்ப வந்து உணர் மேம்படுத்துகிறது.

ஐங்குறுநூற்றில் பல புதுமையான செய்திகள் இடம்பெற்றுள்ளன. சான்றாக, உடன்போக்கில் ஈடுபட்ட தன் மகளைத் தாய் போற்றுவதாக வரும் பகுதி நினைக் கத்தக்கது. ‘‘அறநெறி இது வெனத் தெளிந்த என்/பிறைநுதற்குறுமகள் போகிய சுரனே’’ (371) என்பது அப்பகுதி.

புதுக்கலத்தன்ன கனிய ஆலம் (303), உலறுதலைப் பருந்தின் உளிவாய்ப்பேடை (321) போன்ற தொடர்கள் புதிய உவமைகளைக் கொண்டுள்ளன.

முள்ளரை இலவத்து ஒள்ளிணர் வான்பூ

முழங்கழல் அசைவளி எடுப்ப வானத்து

உருமுப்படு கனலின் இருநிலத்து உறைக்கும் (320)

என்ற கவிதையில் அழகிய படிமக்காட்சி இடம்பெறுகிறது. இலவமலர்கள் காற்றில் அடித்துச் செல்லப்படுகின்ற காட்சி, இடியின் நெருப்பிலிருந்துவரும் தீப்பொறிகள் போல உள்ளனவாம்.

உள்ளுதற்கு இனிய மன்ற செல்வர்

யானை பிணித்த பொன்புனை கயிற்றின்

ஒள்ளெரி மேய்ந்த சுரத்திடை

உள்ளம் வாங்கத் தந்த நின் குணனே. (356)

தலைவியின் பண்பு தலைவனைப் பிணிக்கிறது. அது செல்வர் வீட்டில் யானையைப் பிணித்திருக்கும் கயிறு போன்றது என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது. இதனை உரையாசிரியர்கள் இல்பொருள் உவமை என்றனர். பொன் என்பதற்குத் தங்கம் என்று பொருள்கொண்டதே இதற்குக் காரணம். பொன் என்பது பழங்காலத்தில் எந்த உலோகத்தையும் குறிக்கும். இரும் + பொன் = இரும்பொன், பேச்சுவழக்கில் இரும்பு என்றாயிற்று. இங்குப் பொன் என்பது இரும்பையே குறிக்கிறது

யானையை அழுத்தமாகப் பிடித்துள்ள இரும்புச்சங்கிலி போன்று தலைவனைப் பிணித்துள்ள தலைவியின் அன்பு அமைந்துள்ளது என்பது பொருள். தேய்புரிப் பழங்கயிற்றிற்குத் தன் மனத்தினை

உவமையாக்கினான் நற்றிணைத் தலைவன். இங்கு அன்பிற்கு வலிய இரும்புச் சங்கிலி உவமிக்கப்பட்டுள்ளது.

களிறு பிடிதழீஇப் பிறபுலம் படராது

பசிதின வருந்தும் பைதறு குன்றத்து (305)

என்பது போன்ற பகுதிகளில் உள்ளுறை உவமை அமைந்துள்ளது. ‘ஆண்யானை தன் பெண்யானையைத் தழுவி வேற்றுப்புலத்தின்கண் செல்லாதாய்ப்பசி அறிவை வருத்த வருந்துகின்ற பசுமையற்ற மலைவழியின்கண்’ என்பது இத்தொடரின்பொருள். அது போல நீயும் வேற்றுநிலத்துக்குப் போகாமல் இவளோடு இருந்து வறுமையினால் வருந்தினாலும் பரவாயில்லை என்பது செய்தி. சிறிய பாக்களாயினும், பாலைநில வருணனை சில பாக்களில் சிறப்பாக அமைந்துள்ளதைக் காண்கிறோம். ‘‘ஈர்ம்பிணவு புணர்ந்த செந்நாய் ஏற்றை, மறியுடை மான்பிணை கொள்ளாது கழியும் அரிய சுரன்’’ (354), ‘‘புலிக்கோட் பிழைத்த கவைக்கோட்டு முதுகலை மான்பிணை அணைதர ஆண்குரல் விளிக்கும் வெஞ்சுரம்’’ (373) போன்ற வருணனைகள் சுவையானவை.

கலித்தொகை

பாலைத்திணை மிகச் சிறப்பான இடத்தைப் பெறுவது கலித்தொகையில். சங்க இலக்கியத்தில் பாலைக்கலிக்கு நிகரான அழகிய பாலைப்பாக்கள் வேறெந்த நூலிலும் இல்லை. பாலை பாடுவதில் வல்லவரான பெருங்கடுங்கோ இயற்றிய பாலைப்பாக்கள் இந்நூலில் முதலிடத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ள தன்மையே இச்சிறப்பைக் காட்டுவதாகும். 150 கலியில் 35 பாலைக்கலி. பாலைக்கலி இரண்டு பெரும்பகுதிகளாக அமைந்துள் ளது. முதல் 24 பாக்களை முதுவேனிற் பாக்கள் என்றும் இறுதிப் 11 பாக்களை இளவேனிற் பாக்கள் என்றும் பாகுபடுத்தலாம். இப்பாக்களில் இடம்பெறும் உவமைகள் மிகச் சிறப்பானவை. புராண உவமைக்கு ஒரு சான்று.

தொடங்கற்கண் தோன்றிய முதியவன் முதலாக

அடங்காதார் மிடல்சாய அமரர் வந்திரத்தலின்

மடங்கல்போற் சினைஇ மாயஞ்செய் அவுணரைக்

கடந்தடு முன்பொடு முக்கண்ணான் மூவெயிலும்

உடன்றக்கால் முகம்போல ஒண்கதிர் தெறுதலின்

சீறருங் கணிச்சியோன் சினவலின் அவ்வெயில்

ஏறுபெற் றுதிர்வனபோல் வரை பிளந்து இயங்குநர்

ஆறுகெட விலங்கிய அழல் அவிர் ஆரிடை (பாலைக்கலி 1)

புராண உவமை **(Epic simile)** என்னும் பெயர், புராணக்கருத்தை இப்பகுதி கொண்டுள்ளதால் இங்கு பயன்படுத்தப்படவில்லை. நீண்டு செல்லும் அழகிய உவமைகளுக்கு ஆங்கிலத்தில் புராண உவமை என்று பெயர்.

அரசியல் கருத்துடைய உவமைக்கு ஒரு சான்று.

நடுவிகந் தொரீஇ நயனில்லான் வினைவாங்கக்

கொடிதோர்த்த மன்னவன் கோல்போல ஞாயிறு

கடுகுபு கதிர்மூட்டிக் காய்சினந் தெறுதலின் (பாலைக்கலி 7)

உலகியற் கருத்தும் அரசியல் கருத்தும் விரவி வரும் உவமை ஒன்று.

வறியவன் இளமைபோல் வாடிய சினையவாய்ச்

சிறியவன் செல்வம்போல் சேர்ந்தார்க்கு நிழலின்றி

யார்கண்ணும் இகந்துசெய்து இசைகெட்டான் இறுதிபோல்

வேரொடும் மரம்வெம்ப விரிகதிர் தெறுதலின்

அலவுற்றுக் குடிகூவ ஆறின்றிப் பொருள் வெஃகிக்

கொலையஞ்சா வினைவராற் கோல்கோடியவன் நிழல்

உலகுபோல் உலறிய உயர்மர வெஞ்சுரம். (பாலை 9)

முதுவேனிற் கவிதைகள் என்று குறிப்பிட்டவற்றுள் பொருள்தேடல் x இளமை இன்பந்துய்த்தல் என்ற கருத்து தொடர்ந்து இடம்பெறுகிறது.

வளமையோ வைகலும் செயலாகும் மற்றிவண்

முளைநிரை முறுவலார் ஆயத்துள் எடுத்தாய்ந்த

இளமையும் தருவதோ இறந்த பின்னே? (பாலைக்கலி 14)

வெயிற்கொடுமை நிறைந்த முதுவேனில், தலைவன் தலைவியைப் பிரியும் பிரிவுக்குச் சிறந்த பின்னணியாக அமைகின்றது. பிரிந்து சென்ற தலைவனைத் தலைவி கார்காலத்தில் எதிர் நோக்குவது முல்லைத்திணை மரபு. இது இருத்தல் தன்மையுடையது. ஆனால் வெம்மையான பிரிவுக்கு ஆட்பட்ட தலைவி, தலைவனை இளவேனிற் காலத்தில் எதிர்நோக்குதலும் சங்கஇலக்கியத்தில் காணப்படும் மரபே ஆகும். இவ்வரவு விழைவின் சிறந்த பின்புலமாக இளவேனிற்காலம் அமைகிறது. இப்பின்னணியைப் பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோ மிகச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். தலைவன் செல்வதையும், தலைவி

வருந்துவதையும் முதுவேனில் காட்ட, தலைவன் திரும்பி வருவதை இளவேனில் காட்டுகிறது. சான்றாக,

நின் உள்நோய் நீ உரைத்து அலமரல் எல்லா நாம்

எண்ணிய நாள்வரை இறவாது காதலர்

பண்ணிய மாவினர் புகுதந்தார்

கண்ணுறு பூசல் கைகளைந்து ஆங்கே. (பாலைக்கலி 33)

போன்ற பகுதிகளைக் காட்டலாம்.

சங்க இலக்கியத்திலேயே மிக அருமையான கவிதை ஒன்றினை இங்கு எடுத்துக்காட்டலாம். உடன்போக்கிற் சென்ற தலைவியைத் தேடிச் செவிலி செல்லும்போது முக்கோற் பகவரை (துறவிகளை)க் கண்டு உசாவ, அவர்கள் மிக அருமையான உதாரணங்களை எடுத்துக்காட்டி அவளுக்கு அறமுணர்த்துகின்றார்கள். ‘‘என் மகள் ஒருத்தியும் பிறள்மகன் ஒருவனும் தம்முளே புணர்ந்த தாமறிபுணர்ச்சியர் அன்னாரி ருவரைக் காணிரோ பெரும?’’ என்பது அந்தத் தாயின் கேள்வி. முக்கோற் பகவர் விடையளிக்கிறார்கள்: (பாலைக்கலி 8)

பலவுறு நறுஞ்சாந்தம் படுப்பவர்க் கல்லதை

மலையுளே பிறப்பினும் மலைக்கவைதாம் என் செய்யும்

நினையுங்கால் நும் மகள் நுமக்கும் ஆங்கனையளே;

சீர்கெழு வெண்முத்தம் அணிபவர்க் கல்லதை

நீருளே பிறப்பினும் நீர்க்கவைதாம் என்செய்யும்

தேருங்கால் நும் மகள் நுமக்கும் ஆங்கனையளே;

ஏழ்புணர் இன்னிசை முரல்பவர்க் கல்லதை

யாழுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கவைதாம் என் செய்யும்

சூழுங்கால் நும் மகள் நுமக்கும் ஆங்கனையளே.

இவ்வாறு கூறி, ‘இறந்த கற்பினாட்கு எவ்வம் படரன்மின்’ என்று அறிவுரைத்துச் செல்கின்றார்கள் அவர்கள்

‘ஒன்றன் கூறாடை உடுப்பவரே ஆயினும் ஒன்றினார் வாழ்க்கையே வாழ்க்கை, அரிதரோ சென்ற இளமை தரற்கு’ என்ற அருமையான கருத்தினை உணர்த்தப் பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோ எடுத்துக்கொண்ட இலக்கியப்படைப்பே பாலைக்கலி. இதற்கு இணையான பாலைக்கவிதைகள் சங்கஇலக்கியப் பரப்பில் இல்லை.

அகநானூறு (நெடுந்தொகை)

அகநானூற்றின் பாடல்முறைவைப்பு சிறப்பானது. ஒற்றைப்படை எண்ணுள்ள பாக்கள் யாவும் பாலைத்திணை சார்ந்தவை-எனவே அகநானூற்றில் செம்பாதி 200 பாக்கள் பாலைத்திணை சார்ந்தவை. (இரண்டு, எட்டு என முடிபவை குறிஞ்சித் திணையிலும், நான்கில் முடிபவை முல்லைத் திணையிலும், ஆறில் முடிபவை மருதத் திணையிலும், பூச்சியத்தில் முடிபவை நெய்தல்திணையிலும் வைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதை அறிவீர்கள்.)

கலித்தொகைக்கு அடுத்த நிலையில் பாலைத்திணைவருணனை சிறப்பிடம் பெறுவது நெடுந்தொகையில். சங்க இலக்கியத்தில் மிகுதியான பாலைப்பாடல்களைப் பெற்றதும் அகநானூறுதான். இதன் பாலைப்பாக்களின் சிறப்பிற்கு ஓர் உதாரணமாக, அகநானூற்றின் ஐந்தாம் பாட்டின் திறத்தை விளக்கி அறிஞர் மு.வரதராசனார் ஓவச்செய்தி என்ற தனிச்சிறு நூலையே எழுதியுள்ளமையைக் குறிப்பிடலாம்

அகநானூற்றுப் பாலைப் பாக்களில் அதிகமாக வரலாற்றுச் செய்திகள் இடம் பெறுகின்றன என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. சான்றாக பரணரின் ஒரு பாட்டினைக் காண்போம். (அகம்.125)

இப்பாட்டின் முதற்பகுதி பின்பனிக்காலத்தினை வருணிக்கிறது.

பனியடூஉ நின்ற பானாட் கங்குல்

தனியோர் மதுகைதூக்காய் தண்ணென

முனிய அலைத்தி முரணில் காலை (11-13)

என்று தலைவி வாடையைப் பழிக்கிறாள். அது இப்போது. ஆனால் செய்வினை மருங்கிற் சென்ற தலைவன் திரும்பிவந்துவிட்டால்,

வெருவரு தானையொடு வேண்டுபுலத் திறுத்த

பெருவளக் கரிகால் முன்னிலைச் செல்லார்

சூடா வாகைப் பறந்தலை, ஆடுபெற

ஒன்பது குடையும் நன்பகல் ஒழித்த

பீடின் மன்னர்போல

ஓடுவை மன்னால் வாடை நீ எமக்கே **(17-22)**

கரிகால் வளவன் முன்னால் வெண்ணிப் பறந்தலையில் நிற்க இயலாது ஓடிப்போன ஒன்பது மன்னர்கள்போல என் முன்னால் நீ ஓடிப்போவாய் என்று வாடையைப் பார்த்துச் சொல்கிறாள் தலைவி. மிகச் சுவையான உவமை. கரிகாலனின் வெற்றிச் சிறப்பையும் இது கூறுகிறது. இவ்வாறு சிறந்த பாலைத்திணைப் பாடல்களைக் கொண்டுள்ளது அகநானூறு என்று சுருங்கச் சொல்லிப் போகலாம்.

இதுவரை பாலைத்திணை பற்றித் தொல்காப்பியத்தில் சொல்லப்படும் செய்திகள், சங்க இலக்கியத்தின் பல்வேறு நூல்களில் பாலைத்திணை அமைந்திருக்கும் விதம் ஆகிய செய்திகள் கூறப்பட்டன. எல்லாச் சுவைகளிலும் சிருங்காரரசமே முதன்மையானது என்றான் போஜன். அதிலும் விப்ரலம்ப சிருங்காரமே (பிரிவுக் காதலே) முதன்மையுடையது. சங்க இலக்கியத்தில் கூடலைப் பற்றியதாகக் குறிஞ்சித் திணை மட்டுமே அமைய, பிற யாவும் ஏதேனும் ஒருவகையில் பிரிவைப் பற்றிப் பேசுவதைக் காணலாம். காதலர்களுக்கிடையில் பிரிவு அன்பை மிகுவிக்கிறது. அதன் காரணமாக ஏற்படும் அவலம், வாழ்க்கையின் இயல்பை நன்கு உணர்த்துவதாக அமைகிறது. இன்பியலைவிடத் துன்பியலே வாழ்க்கையின் பல்வேறு இயல்புகளை நன்குணர்த்த வல்லது. அதனால்தான் அரிஸ்டாட்டிலும் இன்பியலைவிடத் துன்பியலை மிகுதியும் போற்றினார். தமிழ் இலக்கியத்திலும் துன்பத்தினைத் தலைவன் தலைவிக்குப் பேரளவு உண்டாக்கும் பிரிவை உட்கொண்ட பாலைத்திணைப் பாக்களே மிகுதியாக இருப்பது உலகளாவிய இலக்கிய நோக்குடன் ஒத்துச் செல்வதாக அமைந்துள்ளது.

7

தமிழ்ச் சிறுகதையும் சங்கப் பாக்களும்

இலக்கியம் தொடர்ச்சியை உடையது. (இதைத்தான் மரபு என்கிறார்கள்.) அதில் பழையது உடனடியாக மறைந்து போவதும் இல்லை, புதியது தானாகத் தோன்றிவிடுவதும் இல்லை. ஒருவருடைய முன்னோரின் ஆளுமை அவர்மீது பதிந்திருப்பதுபோல, சங்க இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு இன்றைய இலக்கியத்தின்மீது காணப்படுகிறது என்பதில் எவ்விதச் சந்தேகமும் இல்லை. காலஞ் செல்லச்செல்ல முன்னோரின் மரபுப்பண்புகள் இடம்பெறும்வீதம் (அளவுவீதம்தான், தன்மைவீதமல்ல) ஒருவேளை குறையலாம். அதுபோலவே மிகப் பழங்காலத்ததாகிய சங்க இலக்கியத்தின் பண்பும் இக்கால உரைநடை இலக்கியத்தில் ஒருவேளை குறைந்துகாணப்படலாம். நேரடியாக உள்ளடக்கம், உருவம் என்றெல்லாம் பார்ப்பதை விட, சங்க இலக்கியம் எவ்விதம் நமது மனப்பான்மையை ஒருபோக்கில் இயங்க வைத்திருக்கிறது என்ற விஷயம்தான் முக்கியமானது.

தமிழ் இலக்கியத்தின் இருபது நூற்றாண்டு வரலாற்றினைப் பார்க்கும்போது தமிழ் இலக்கியத்திற்கென ஒருசில தனித்த பண்புகள் உண்டு என்ற முடிவுக்குத் தவிர்க்க இயலாமல்

வரவேண்டியிருக்கிறது. சங்ககாலப் பார்வை பரந்து விரிந்த ஒரு நோக்கினைக் கொண்டுள்ளது. அதனால் மிகத் தொன்மை வாய்ந்த, நாகரிகமடைந்த, பண்பாட்டுக் கூறுகளின் தொகுதியாகத் தமிழ்மொழியும் தமிழ் இலக்கியமும் உருவாகியிருக்கின்றன என்று புலப்படுகிறது.

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு, சமஸ்கிருத இலக்கியம், கிரேக்க இலக்கியம் போன்றவை எல்லாம் புராணக் கதைகளில், கட்டுக்கதைகளில் திளைத்துக் கொண்டிருந்த காலத்தில், தமிழ் இலக்கியம் அறிவுபூர்வமானதாக-இக்காலத்தில் **rational** என்று வருணிக்கப்படும் பண்பினைப் பெற்றதாக உருவாகியிருப்பதைக் காண்கிறோம். பிற்காலச் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படும் சில புராணக் கதைகள்கூட ஆரியக்கலப்பினால், சமஸ்கிருதத்திலிருந்து வந்தவையே அன்றி, தமிழுக்கு உரியகதைகள் அல்ல. தமிழில் வாய்மொழிப் படைப்புகள் வாயிலாக உருவான தொன்மங்களைக்கூட சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை தவிர வேறெந்தப் படைப்பும் பயன்படுத்திக் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. இது ஒருவேளை இலக்கியப் படைப்புகளின் நோக்கில் பலவீனமாகக்கூட இருக்கலாம். தமிழ்நாட்டில் தமிழ்க்காப்பியங்கள்கூட மிகுதியாகத் தோன்றாத காரணம் இதுதான். கண்ணகித் தொன்மம் ஒன்றுதான் நாட்டுப்புற மக்கள் மத்தியில் உருவாகிக் காப்பிய அந்தஸ்தினை அடைந்ததுபோலத் தோன்றுகிறது.

"ரிக்வேதம் முப்பத்து மூன்று கடவுளர் அடங்கியதோர் பேரவையைக் கற்பனை

செய்கிறது. அவர்களைப் பற்றிய விரிவான புராணக்கதைகள் உள்ளன.

நடப்பியல் நோக்கில், பருமையாகச் சிந்திக்கும் தமிழ்க்கவிஞன் ஒருவனால்

இத்தகைய கற்பனையைச் செய்ய இயலாது......தமிழ் இலக்கியத்தில், நம்மால்

துல்லியமாக அளவிட முடியுமானால், ஆரியக்கலப்பற்ற மீதிப்பகுதி தனது

சிறப்பியல்பாக நடப்பியல் தன்மையை முன்வைக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை."

"பின்னொரு காலத்தில் ஆரியப் படிமங்கள் நுழையும்வரை, பழந்தமிழர்கள்

தங்கள் அரசர்களுக்குத் தெய்விக மூலத்தைக் கற்பனை செய்யவில்லை.

பின்னாள் கவிஞர்கள் இமயத்துக்கும் கங்கைக்கும் தொடர்புறுத்தும் வரை,

தமிழர்கள் தங்கள் மலைகளுக்கும் ஆறுகளுக்கும் தெய்விக மூலத்தை

வழங்கவில்லை. வடக்கிலிருந்து வந்த ஆரியப் புரோகித மரபினர் வந்து

புகுத்தும்வரை தமிழகத்தில் வேத அடிப்படையிலான யாகங்களோ, தீ

வழிபாடோ நிகழவில்லை. தங்கள் கடவுளர்க்குத் தமிழர்கள் தங்கள்

கால்நடைகளின் மற்றும் நிலங்களின் விளைபொருட்களையே படைத்தனர்.

தினைவகைகள், செம்மறியாட்டின் குருதி, தேன், கள் போன்றவற்றையே

கடவுளர்க்குப் படைத்தார்கள். வடக்கில் சோமனையும் அக்கினியையும் சுற்றி

வளர்ந்த இலக்கியம் போலத் தமிழகத்தில் எதுவும் நிகழவில்லை."

(தனிநாயகம் அடிகள், **Landscape and Poetry, Nature poetry compared, p.124**)

என்று தனிநாயகம் அடிகளார் பழங்காலத் தமிழர்களின் பகுத்தறிவு சார்ந்த நோக்கினை விவரிக்கிறார்.

"கன்னடமும் களிதெலுங்கும் கவின் மலையாளமும் துளுவும் தமிழிலிருந்து தோன்றியவை" என்று தற்பெருமை பேசவரும் சுந்தரம் பிள்ளை கூட, தமிழின் தர்க்க ரீதியான பண்புகள் எவையும் சமஸ்கிருதக் கதைகளிலோ நூல்களிலோ இல்லை என்பதைத்தான் அந்தப் பாட்டில் எடுத்துக்காட்டுகிறார். இந்தப் பகுத்தறிவுப்பண்பு தான் இருபது நூற்றாண்டுகளாகத் தொடர்ந்து தமிழ் மனத்தில் இருந்துவருவது என்று தோன்றுகிறது.

பேச்சின் இயல்புகளான சிறுசிறு வாக்கிய அமைப்பு, கருத்துகளின் தொடர்பான ஒழுங்கமைப்பு, வழக்கில் உள்ள சொற்களையே பயன்படுத்துதல், இயல்பான சொற்சேர்க்கைகள் ஆகியவை சங்கப்பாக்களில் அமைந்திருக்கின்றன. நேருக்கு நேர் பேசும் எளிமை, தேவைக்குமேல் படிமங்களையும் குறியீடுகளையும் திணிக்காமை, சாதாரணச் சொற்களுக்கு வலிமையேற்றுதல், சுற்றிலுமுள்ள வாழ்க்கையோடும் இயற்கையோடும் ஒன்றியிருப்பது ஆகிய பண்புகள் சங்க இலக்கியங்களில் நிறைந்துள்ளன. இன்றைய நல்ல சிறுகதைகளிலும் இப்பண்புகளைக் காணலாம்.

சங்கப்பாக்களின் பொதுவான உள்ளடக்கப் பண்புகளாக ஆழமான மனிதாபிமானம், வாழ்வின்மீது உறுதியான நம்பிக்கை, வாழவேண்டும் என்ற முனைப்பு ஆகியவை காணப்படுகின்றன. ஆனால் சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகள்மீது எதிர்ப்புத் தென்பட்டதாகக் கூறமுடியவில்லை. அன்றும் ஏழைகள், பணக்காரர்கள் என இருவேறு வர்க்கங்கள் இருந்த நிலையைக் காண்கிறோம். பெண்கள் இரண்டாம் நிலையிலேயே இருந்த தைத்தான் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகள் கழித்தும், இதே நிலையைத்தான் இன்றைய வாழ்க்கையும் காட்டுகிறது.

சங்க இலக்கியத்துக்குப் பின்வந்த இலக்கியங்களில் காதலோ வீரமோ செறிவாகக் காட்டப்படவில்லை. போராட்டமும் காதலும் அடிப்படையான இரு சக்திகள். என்றைக்குமான இலக்கியப் படைப்புகளின் அடிப்படைகள். இந்த இரு பொது அடிப்படைகளைத் தவிர்த்து, ஜனரஞ்சகப் படைப்புகளின் அடிப்படைகளை (விருப்பப் புனைவுகள் என்று இவற்றைச் சொல்லலாம்) சங்கப் பாக்கள் மிக உறுதியாகத் தவிர்த்துள்ளன. இக்காலத்தில் ஜனரஞ்சகப் படைப்புகள்-ஜனரஞ்சகச் சிறுகதைகள் விருப்பப் புனைவுகளின் அடிப்படையில்தான் அமைகின்றன. இவற்றுக்குச் சங்கப் பாக்களை முன்னோடியாகக் காட்டமுடியாது.

மேற்கண்ட அறிவார்த்தமான பண்புகள், சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுவது மட்டுமல்ல, பின்வரும் நூற்றாண்டுகளிலும் தொடர்ந்த ஒன்றுதான். கண்ணகி, மணிமேகலைக் காப்பியங்கள் இரண்டுமே உலக அளவில் நாம் காணும் காப்பியங்களோடு ஒப்புநோக்கினால் மிகுந்த பகுத்தறிவுப் பண்புள்ளவை. இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள் சிலவற்றைக் கொண்டிருந்தாலும், அவை காப்பிய நோக்கிற்கு முக்கியமல்ல.

தமிழ்மொழியில் தோன்றிய பக்தி இலக்கியத்தில்கூட மிகுதியான புராணக்கதைகளைப் பார்க்க முடிவதில்லை. சிவனைப் பற்றிய புராணக்கதைகள் மிகுதியில்லை. கண்ணனையும் இராமனையும் பிற அவதாரங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட கட்டுக்கதைகள்தான் (வைணவத்தில்தான்) மிகுதி. அதனாலோ என்னவோ சைவம் தென்னாட்டுக்குரிய சமயம் ஆகிவிட்டது. அது பரவிய அளவுக்கு இங்கு வைணவம் பரவவில்லை.

பின்வந்த சித்தர் இலக்கியம் முழு அளவில் பகுத்தறிவு சார்ந்த இலக்கியம். சிற்றிலக்கியக் காலத்தில்தான் புராணங்களின் பெருக்கத்தைக் காணமுடிகிறது. இதற்குத் தமிழ் மனம் காரணம் அல்ல. அது தெலுங்கர்-கன்னடர்-மராட்டியர் ஆட்சியில் அவர்களுக்கு அடிமைப்பட்டுக் கிடந்தது. ஐரோப்பியர் வருகையோடு மீண்டும் தமிழ் இலக்கியம் தன் பழைய பாதைக்கே-

பகுத்தறிவு அடிப்டையிலான நோக்கிற்கே- மாறிவிட்டது. அதனால்தானோ என்னவோ தமிழில் புதுக்கவிதை எழுதியவர்களெல்லாம் சங்கப்பாக்களை ஆதரிசமாகக் கொண்டார்களே அன்றிப் பிற எந்தக் கவிதையையும் அல்ல.

இந்தப் பகுத்தறிவுப் பண்புதான் இருபதாம் நூற்றாண்டின் இலக்கியங்களில் இடம் பெற்றிருக்கிறது. பாரதிகூட, பாஞ்சாலி சபதம் ஒன்றைத் தவிர, பிற இடங்களில் பழங்கதைகளைப் பின்பற்றவில்லை. மாறாக, குயில் பாட்டிலும், கண்ணன் பாட்டிலும் தனக்கே உரிய தொன்மங்களை உருவாக்கியிருக்கிறான்.

தமிழில் நாவல் இலக்கியத்தைவிடச் சிறுகதை சிறப்புப் பெற்றதற்கும் இருபது நூற்றாண்டுகளாக, சங்கப்பாக்களிலிருந்து தொடர்ந்து வரும் இந்தப் பண்புதான் காரணம். சங்க இலக்கியத்தின் கொடை என்று இதைத்தான் முக்கியமாகச் சொல்லத் தோன்றுகிறது.

நாவல் இலக்கியம் பாரிய இலக்கியம். பெரிய கதைகளை எழுதுவதற்குத் தொன்மப் பின்னணி, புராணக் கட்டுக்கதைப் பின்னணி மிகுதியாக வேண்டும். பகுத்தறிவுப் பின்னணி அவ்வளவாக உதவாது. அதனால்தான் தமிழில் சிறுகதைகள் சிறப்புப்பெற்றன. சிறுகதைகள் ஒரு நின்றுபோன கணத்தினைச் சித்திரிப்பவை என்பதுபோல, சங்கப்பாக்களும் ஒரு நின்றுபோன கணத்தினைச் சித்திரிப்பவைதான். ஒரு ஜன்னலில் காணக்கூடிய

காட்சி ஓவியத்தை அளிப்பவை என்பது சிறுகதைக்கான இலக்கணம் மட்டுமல்ல, சங்கத் தனிப்பாக்களுக்கான இலக்கணமும்தான். சிறுகதைகளுக்கும் சங்கப் பாக்களின் அந்தந்தநேர உணர்ச்சிச் சித்திரிப்புகளுக்கும் தேவை காரணகாரிய ஒத்திசைவு. இது தமிழின் பகுத்தறிவு மனப்பான்மைக்கு மிகவும் பொருந்தியது.

சங்க இலக்கியம் தமிழ் மக்கள் மனத்தில் தன் மாறாத முத்திரையைப் பதித்திருக்கிறது. தமிழ் மக்கள் என்றைக்குமே தங்கள் சொந்த இனத்தின், தங்கள் சொந்த மக்களின் நலத்தைவிடப் பிறர் நலத்தையே பெரிதாக மதித்திருக்கிறார்கள். பிறருக்காகத் தங்கள் நலங்களைத் தியாகம் செய்திருக்கிறார்கள். யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர் என்பது சங்க வாக்கு. அக்காலப் பிறமொழி இலக்கியங்கள் தங்கள் தங்கள் இன மேம் பாட்டினைப் பாராட்டியபோது உலகத்தைப்பற்றிக் கவலைப்பட்டவன் தமிழன். பத்துப் பாட்டின் திருமுருகாற்றுப்படை "உலகம் உவப்ப வலனேர்பு திரிதரு" என்று தொடங்குகிறது. "மணிமலைப் பணைத்தோள் மாநில மடந்தை" என்று சிறுபாணாற்றுப்படை தொடங்குகிறது. இவையெல்லாமை வெறும் மங்கல வழக்குகளோ தற்செயல் வழக்குகளோ அல்ல. நாம் கவிதை இயற்றுவது உலகத்திற்காக என்ற எண்ணம் சங்கப் புலவர்கள் மத்தியில் ஆழமாக உருவாகியிருந்தது. இது பலகாலமாக மக்கள் மனத்தில் ஆட்சிசெய்து வருகிறது. இதனை உணர்ந்ததனால்தான்

"வள்ளுவன் தன்னை உலகினுக்கே தந்து வான்புகழ் கொண்ட தமிழ்நாடு" என்று பாரதியினால் பாட முடிந்தது.

இன்றைய தமிழ்ச் சிறுகதை மேற்கண்ட இரண்டு பண்புகளுக்கும்-அறிவார்த்தத் தன்மை, உலகநோக்கு என்பனவற்றிற்கு-வாரிசாகத் திகழ்கிறது. இதனைச் சிறுகதையின் கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுத்துக்காட்டுவது இயலும்.

நேரடியாக உள்ளடக்க விஷயத்தில் சங்கப் பாக்களையும் இன்றைய சிறுகதைகளையும் ஒப்பிடவே முடியாது. சங்கப் பாக்கள் உள்ளடக்க விஷயத்தில் கடுமையான கட்டுப்பாட்டினைக் கொண்டவை. அகம், புறம் என்ற மரபுக்குள் அமைந்தவை. அகப் பாக்கள் என்று நோக்கும்போது இந்தஅளவு காலவரம்புக்குள்தான் (காதலிக்கத் தொடங்கிய காலம் முதலாக முதல் குழந்தை பிறந்த காலம்வரை என்று வைத்துக் கொள்ளலாம்) அகப்பாக்கள் அமைய வேண்டும் என்ற மரபு, சுட்டி யார் பேரையும் சொல்லக்கூடாது என்ற மரபு, இன்னின்னார் இந்தவிதமான சூழல்களில் இந்த இந்த விஷயங்களைத்தான் பேசவேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு, இவையெல்லாம் சங்க அகப் பாக்களின் விஷயத்தை மிகவும் குறுக்கிவிடுகின்றன. விஷயத் தேர்ந்தெடுப்பிலும் கடும் கட்டுப்பாடு. "காதலன் கைவிட்டுவிட்டானே" என்று ஒருத்தி சங்க இலக்கியத்தில்

புலம்ப முடியாது. "கைவிட்டுவிடுவானோ" என்று வேண்டுமானால் கவலைப்படலாம்.

புறப்பாக்களும் இவ்விதத்தில் மேலானவை, சுதந்திரம் பெற்றவை அல்ல. புறநானூற்றில் முதல் நூறுபாட்டுகளுக்கு அந்தந்த அரசனைப் புலவர்கள் புகழ்வதில் போய்விடுகிறது. இடையில் குறுநிலத் தலைவர்களைப் புகழ்வதிலும், பரிசில், பரிசில் கடாநிலை, பரிசில்விடை என்ற முறையிலும், கையறுநிலையிலும் பல பாக்கள் சென்றுவிடுகின்றன. கடைசியில் ஐம்பது பாட்டுகளுக்குமேல் பேரரசன் ஒருவனுக்குப் பெண் தரமாட்டேன் என்று குறுநிலத் தலைவன் மறுப்பதில் போய்விடுகிறது. முதுமொழிக்காஞ்சி, பொருண்மொழிக்காஞ்சி போன்றவை போதனைப் பாங்கானவை. மீதமிருக்கும் ஒருசில பாக்கள்தான் சற்றே வித்தியாசமான விஷயங்களில் அமைந்தவை.

இன்றைய சிறுகதைகள் இம்மாதிரிக் கட்டுப்பாடுகளைச் சற்றும் மதிப்பவை அல்ல. தமிழ்ச் சிறுகதைகள் எழுதப்பட்டிருக்கின்ற எல்லை பரந்துபட்டது. அவ்வளவு வித்தியாசமான புதுமையான கருப்பொருள்கள் கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. எனவே சங்க இலக்கியத்தைவிட பாரதூரமான முறையில் விஷய விரிவு தமிழ்ச் சிறுகதைகளில் ஏற்பட்டிருக்கிறது என்பதில் ஐயமில்லை.

ஆனால் ஒருவகையில் சங்கப் பாக்களின் வடிவமும் இன்றைய தமிழ்ச் சிறு கதைகளின் வடிவமும் ஒன்றுபோலத்தான். அவை மிகச்சிறிய எடுத்துரைப்புகள். சற்றே நீளமான எடுத்துரைப்புகளைப் பத்துப்பாட்டில் உள்ள பத்துப் பாடல்களில் தானே காணமுடிகிறது? இன்றைய சிறுகதையும் அதுபோல மிகச் சிறிய எடுத்துரைப்பு முதல் சற்றே நீண்ட எடுத்துரைப்பு வரையிலான முறையைத்தான் கையாளுகிறது. ஒரே ஒரு உணர்ச்சி, ஒரே ஒரு காட்சிதான் சிறுகதையின் மையமாக அமைய வேண்டும் என்ற இன்றைய வரையறையை வைத்து நோக்கினால் சங்கப் பாக்கள் அனைத்தும் சிறுகதைகள்தான். மேலோட்டமாகப் பார்த்தாலும் வடிவ ஒற்றுமை மிகச் சிறப் பாகவே அமைந்திருக்கிறது. (செய்யுள் உரைநடை என்பவை, சொல்லும் வாயில்கள் அல்லது ஊடகங்கள்தான்.)

சற்றே நீண்ட சிறுகதைகளைப் பத்துப்பாட்டின் பாரம்பரியம் என்று சொல்வ தில் தவறில்லை. சங்கப்பாக்களில் பல, சிறுகதைகளாக அமையும் தன்மையைத் தமிழறிஞர்கள் எடுத்துக்காட்டி யிருக்கிறார்கள். குறுந்தொகை விருந்து, நெடுந்தொகை விருந்து, நற்றிணை விருந்து, கலித்தொகை விருந்து என்றெல்லாம் மு.வரதராசனார் எழுதிய நூல்கள் அப்பாடல்களின் சிறுகதைத்தன்மையைப் புலப்படுத்துவனவாக அமைந்திருக்கின்றன. குறிப்பாக் கலித்தொகைப் பாட்டுகளின் தன்மை அப்படியே சிறுகதைகளை ஒத்தது. "சுடர்த் தொடீஇ கேளாய்" என்ற பாடலையும்

கூனும் குறளும் காதல் செய்யும் காட்சியையும் எடுத்துக்காட்டாத தமிழறிஞர்கள் இருக்கமாட்டார்கள்.

சங்க அகப் பாக்கள் யாவும் நாடகக் கூற்றாக அமைநத் பாட்டுகள் என்றும் புறப்பாடல்களில் நாடகக்கூற்றுகளும் தன்னுணர்ச்சிப்பாக்களும் விரவியிருக்கின்றன என்றும் அறிஞர்கள் கூறிவந்திருக்கிறார்கள். நாடகத் தனியுரைகள், தன்னுணர்ச்சிப் பாக்கள் என்ற வடிவங்கள் சங்க இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ளன என்று காண்பதை விட, எடுத்துரைப்புப் பாக்கள் அமைந்துள்ளன என்று காண்பது இன்னும் பொருத்த மாக இருக்கும். சங்கப் பாக்களை விடக் குறுகிய ஹைக்கூப் பாக்களையே எடுத்து ரைப்புகள் என்றுதான் விமரிசகர்கள் கருதுகிறார்கள்.

ராபர்ட் ஷோல்ஸ் என்பவர் எடுத்துரைப்பினைப் பற்றி மிகுதியாக எழுதிய ஆங்கில விமரிசகர். அவர் எடுத்துரைப்புகளைக் குறியீட்டுப்பாங்கான எடுத்துரைப்பு, யதார்ததப் பாங்கான எடுத்துரைப்பு என இரண்டாகப் பகுக்கிறார். இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற இதிகாசங்களும் காவியங்களும் நாட்டுப்புற மக்கள் மத்தியில் வழங்கிவரும் கற்பனைப் புனைவுகளும் குறியீட்டுப் பாங்கான எடுத்துரைப்பில் வருபவை. அவை மிகுதியாக இயற்கை இறந்த கற்பனைகளையும் தெய்வம் சார்ந்த கட்டுக் கதைகளையும் கொண்டவை. குழந்தை போன்ற கற்பனைத்

தன்மையைக் கொண்டவை. இவைதான் பின்னால் வருகின்ற இலக்கியங்களுக்குப் பெரிய ஆதரிசமாக இருக்கின்றன

மகாபாரதக் கதையின் பல கிளைக்கதைகளையும் அடிப்படையாக வைத்து இந்திய மொழிகளில் முன்னூறுக்கும் மேற்பட்ட நாவல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன என்கிறார்கள். (தமிழில்தான் இவற்றின் எண்ணிக்கை மிகக்குறைவு. இதுவும் தமிழின் பகுத்தறிவுசார் பண்பைக் காட்டுவதாகும்.) இதுபோன்ற சிறுகதைகளும் இந்திய மொழிகளில் ஏராளம். இருக்கும் கிளைக்கதைகளுக்கு வேறுவிதமான விளக்கங்கள் தருபவை, அவற்றைச் சற்றே மாற்றி எழுதுபவை என இருவிதமாகவும் அந்தப் படைப்புகள் அமைந்துள்ளன. இராமாயண அகலிகைச் சம்பவங்களை வைத்துப் புதுமைப் பித்தனும் இரண்டு சிறுகதைகள் எழுதவில்லையா?

ஷோல்ஸ் கூறும் யதார்த்தபாணிச் சித்திரிப்புகள், குறியீட்டுத் தன்மையும் மிகைக் கற்பனைத் தன்மையும் அற்றவை. சங்க இலக்கிய எடுத்துரைப்புகள் போன்றவை. இவை அறம்கூறும் மனநிலைக்கு ஏற்றவை. சங்கப் பாக்களின் அடியோட்டமாக இருப்பது திடமான அறவியல் நோக்குநிலை. முதுமொழிக்காஞ்சி, பொருண் மொழிக்காஞ்சி போன்றவற்றில் இது வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. திருமணம் என்பது ஆண்-பெண் உறவுக்கு ஒரு சமூக ஏற்புதானே? எல்லாச் சங்க அகப்பாக்களிலும் திருமணம் என்பது ஒரு

முன்நிபந்தனை. இந்தக் கடுமையான அறநோக்கு இன்றுவரை தமிழ்க் கூட்டுமனத்தின் அடியோட்டமாக இருக்கிறது.

திராவிட இயக்கத்தைச் சேர்ந்த சில கதாசிரியர்கள் சோழன் கரிகாலன், பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன், சங்ககாலக் குறுநிலத் தலைவர்கள் ஆகியவர்களை வைத்துச சிறுகதைகள் எழுத முயற்சி செய்திருக்கிறார்கள். ஆனால் அவை சரிவர அமையவில்லை. இதில் எழுதுபவரின் தவறு, எடுத்துக்கொண்ட பொருள் இடங்கொடாமை ஆகிய இரண்டும் உள்ளன. கோவூர் கிழார் ஔவையார் போன்ற புலவர்கள் செய்த நன்மைகள், கடையெழு வள்ளல்கள், குறுநில மன்னர்கள் முதலியோரை வைத்தெல்லாம் எழுதிய கதைகள், சிறுகதைகளாக அமையவில்லை, பாடப்புத்தகக் கதைகளாகவே அமைந்தன.

ஜனரஞ்சகக் கதாசிரியர்கள் சிலர், சாண்டில்யன் போன்றவர்கள் சங்க இலக்கிய அடிப்படையில் பெருங்கதைகளை எழுதியிருக்கிறார்கள். பொருநராற்றுப் படையிலும், பட்டினப்பாலையிலும் கரிகாலன் செய்த வெண்ணிப்பறந்தலைப் போர் பற்றிய செய்திகளை மட்டும் வைத்து யவன ராணி என்ற பெரிய புதினத்தை உருவாக்கிவிட்டார் சாண்டில்யன். இப்படிச் செய்வதில் அந்தக் கதைக்கான வரலாற்று அடிப்படைகளைவிட அவருடைய மிகைக் கற்பனைதான் தொண்ணு£று விழுக்காட்டிற்கும் அதிகம். ஆட்டனத்தி ஆதிமந்தி

கதையை வைத்துத் திரைப்படம் வந்திருக்கிறது. சங்ககாலப் பொதுச் செய்திகளை மட்டும் மனத்தில் வைத்து மணிபல்லவம் என்ற புதினத்தை உருவாக்கினார் நா.பார்த்தசாரதி. இவையும் சாண்டில்யன் உருவாக்கியவை போன்றவையே. வரலாற்று அடிப்படை மிகக்குறைவு, மிகைக் கற்பனை மிக அதிகம். சங்கப்பாக்கள் அடிப்படையில் நல்ல நாவல்களே எழுதப்படவில்லை என்றால் சிறுகதைகளைப் பற்றிச் சொல்ல என்ன இருக்கிறது?

எடுத்துரைப்புகள் எப்போதும் ஒரு நிகழ்ச்சி, சம்பவம் அல்லது கதையைக் கூறுவதாக அமைபவை. வருணனைகளோ உரையாடல்களோ அவற்றில் மிகமுக்கியமான கூறுகள் என்று சொல்ல முடியாது. இன்றைய சிறுகதைகள் கதைகூறுவதற்கு வருணனை, உரையாடல், எடுத்துரைப்பு என்ற மூன்றுவித முறைகளையும் கையாளுகின்றன. வருணனை விவரிப்புதானே ஒழிய, அது கதைகூறலாகாது. வெறும் உரையாடலும் கதையாவது மிகக் கடினம். சம்பவத்தைக் கூறும் எடுத்துரைப்புதான் கதையாகும். ஆக, சிறுகதையின் மிகமுக்கியமான கூறு எடுத்துரைப்பு. எடுத்துரைப்பு என்ற வகையில் சங்ககாலப் பாக்களும் இன்றைய சிறுகதைகளும் ஒன்றுபடுகின்றன.

கட்டமைப்பு: தொடக்கம்-வளர்ச்சி-முடிவு

எடுத்துரைப்புகளுக்குப் பல பண்புகள் உண்டு. தொடக்கம்-வளர்ச்சி-முடிவு என்ற கட்டமைப்பு எடுத்துரைப்பிற்குத் தேவை என்றார் அரிஸ்டாடில். இந்த அமைப்பு சிறுகதைகளுக்கு ஒரு கதைப்பின்னலை வடிவமைக்கிறது. சங்கப் பாக்களுக்கு அவ்வவற்றிற்கான வரையறை சார்ந்த கதைப்பின்னல் இருக்கிறது. இந்த இலக்கணத்திற்குச் சங்கப் பாக்கள் மிகத் திட்டமாகக் கட்டுப்பட்டுள்ளன. மிகச்சிறிய சங்கப் பாக்களிலும் இந்த அமைப்பைக் காணலாம். "யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ/ எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்/ யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்/ செம்புலப் பெயல் நீர் போல/ அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே என்ற ஐந்தடிப் பாடலிலும்கூட, முதல் மூன்று அடிகள் தொடக்கம், நான்காம் அடி வளர்ச்சி, அன்புடை நெஞ்சம் கலந்தன என்பது முடிவு.

கொஞ்சம் நீண்ட சங்கப் பாக்களாயின், இந்த அமைப்பு மிகச் சிறப்பாகவே தென்படும். பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோவின் ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம். (பாலைக் கலி 13ஆம் பாட்டு). "செருமிகு சினவேந்தன் சிவந்திறுத்த புலம்போல" எனத் தொடங்கி, "வெஞ்சுரம்" என்று முடியுமிடம் வரை தொடக்கம். இது அந்த எடுத்துரைப்பின் பின்னணியை மிக அழகாக அமைக்கிறது. "எல்வளை எம்மோடு நீ வரின்" என்ற அடியில் ஒரு பிரச்சினை எழுப்பப்பட்டு, மூன்று தாழிசைகளிலும் கதை வளர்ச்சி நிகழ்கிறது. "இப்படியெல்லாம் சொன்னதால் காதலர் பிரிந்துவிடுவார் என்று

கவலைப்படாதே" என்று தோழி ஆற்றும் பகுதி உச்சகட்டமாக அமைந்து, "துறக்குநர் அல்லர், நடுங்குதல் காண்மார் நகைகுறித்தனரே" என்பதில் ஓர் எதிர்பாராத முடிவும் அமைகிறது.

இன்றைய சிறுகதைகளுக்குக் கருப்பொருள் **(தீம்)** அமைந்திருப்பதுபோலவே சங்கப் பாக்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் உரிப்பொருள் இருக்கிறது. பெரும்பாலும் இந்த உரிப்பொருளைத்தான் நூல்களைத் தொகுத்தவர்களோ உரையாசிரியர்களோ குறிப்பிட்ட திணைசார்ந்த துறைகளாகவோ கூற்றுகளாகவோ ஆக்கித் தந்திருக்கிறார்கள்.

செட்டிங்/அட்மாஸ்பியர் எனப்படும் சூழலமைவு இன்னொரு முக்கியமான கூறு. தன்னளவில் அர்த்தமின்றி இயற்கை சங்க இலக்கியத்தில் கையாளப்படுவதில்லை என்பது யாவரும் நன்கறிந்த ஒன்று. அதாவது இயற்கைக் காட்சிகள் அந்தந்தப் பாட்டின் உணர்ச்சிச் சூழலுக்கேற்ப அமைந்திருக்கின்றன. உருவக நிலையிலோ குறியீட்டு நிலையிலோ ஏற்ற பின்னணியாகவும் கையாளப்படுவதைக் காணலாம். சங்கப் பாக்களில் சூழலமைவும் உரிப்பொருளும் மட்டும் முதன்மை பெறுகின்றன. அவையும் அடியவுக்கேற்ப மிகச் சுருக்கமாக அமைந்திருக்கின்றன.

இக்காலச் சிறுகதைகள் பாத்திரவார்ப்புக்கு முதன்மை தருபவை. புறநானூறு தவிர, பிற சங்க இலக்கியங்கள் அனைத்திலுமே

பாத்திரவார்ப்பு என்பது ஒற்றைப் பரிமாணம் கொண்டதுதான். சங்க இலக்கிய மாந்தர்களைப் பெரும்பாலும் ஸ்டாக் கேரக்டர்கள் என்றே சொல்லமுடியும்.

பாத்திரப் பண்பு என்பது சங்க இலக்கியத்தில் ஓரளவுதான் இயலும். ஒவ்வொரு பாட்டுக்குமான பின்னணி-குறிப்பாகத் தொடக்கம், வளர்ச்சியின் கணிசமான பகுதி, பலசமயங்களில் முடிவினை வாசகர்கள்தான் உருவாக்கிக் கொள்ளவேண்டும். இதுவும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் இக்காலச் சிறுகதைகளுக்கும் பொதுகூறு. இன்றைய சிறுகதைகள் பலவற்றிலும் முடிவினை நெகிழ்ச்சியாக விடுவதே காணப்படுகிறது.

சிறுகதைகளில் மோதல் காரணமாக ஏற்படும நெருக்கடி உச்சகட்டம் ஆகியவை மட்டுமே சங்கப்பாக்களில் கவிதையாக்கம் பெற்றுள்ளன. சங்கப்பாடல்களின் தனிச் சிறப்பும் இதுதான். இது வாசகர்களின் கற்பனைக்கு உணவுதரும் விஷயமாக அமைந் திருக்கிறது. உதாரணமாக, சங்க அகப்பாடல் ஒவ்வொன்றிலும் யாரோ ஒருவர் பேசுவது மட்டுமே நமக்குத் தரப்படுகிறது. இது ஒவ்வொரு வாசகரையும் சிற்றளவில் ஒரு ஷெர்லக் ஹோம்ஸ் ஆக்குகிறது. வாசகர்தான் அந்தப் பாடலுக்கான சூழல் என்ன, பின்னணி என்ன, ஏன் அந்தக் கூற்று சொல்லப்படுகிறது, எந்தச் சமயங்களில் யார் அதை

யாருக்குச் சொல்கிறார்கள், அதன் விளைவு என்னவாக இருக்கும் போன்றவற்றை எல்லாம் துப்புத் துலக்கவேண்டும்.

எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, எடுத்துரைப்புகளின் **நோக்குநிலை** என்பது மிகவும் முக்கியமானது. நோக்குநிலை சரிவர அமையாவிட்டால் சிறுகதை சரிவர அமையாது. சங்கப்பாக்கள் எல்லாவற்றிற்கும் மிகத் துல்லியமான நோக்குநிலை இருக்கிறது. இன்றைய சிறுகதைகளிலும் நோக்குநிலை மிகச் சரியாகவே அமைக்கப்படுகிறது.

சர்வஞான நோக்குநிலை, தன்மை நோக்குநிலை, வரையறுத்த படர்க்கை நோக்குநிலை, நாடக அல்லது புறவய நோக்குநிலை என்பன முக்கியமான நோக்கு நிலைகள். சர்வஞான நோக்குநிலையை இன்றைய எடுத்துரைப்பியலில் பூச்சியக் குவியப்படுத்தல் என்கிறார்கள். சங்கப்பாக்கள் மிகவும் கடினமான நோக்குநிலையைக் கையாளுகின்றன என்பதுதான் இதில் முக்கியமான விஷயம். சாதாரணமாக, கையாள மிக எளிமையானது சர்வஞான நோக்குநிலை. இக்காலச் சிறுகதைகள் மிகுதியாகச் சர்வஞான நோக்குநிலையைத்தான் கொண்டுள்ளன. இது சங்க இலக்கியங்களில் கையாளப்படவே இல்லை.

எட்டுத்தொகையிலுள்ள நூல்கயின் பாடல்கள் அனைத்தும்- அகமாயினும் புறமாயினும் பெரும்பான்மை தன்மை

நோக்குநிலையில் உள்ளன. சிறுபான்மை வரையறுத்த படர்க்கை நோக்குநிலையைக் கொண்டுள்ளன. புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்துப் பாக்களும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல

பத்துப்பாட்டில் உள்ள ஐந்து ஆற்றுப்படைகளும், குறிஞ்சிப்பாட்டு, பட்டினப் பாலை, மதுரைக்காஞ்சி ஆகிய மூன்றும் ஆக எட்டுப்பாக்கள் தன்மை நோக்குநிலையில் அமைந்துள்ளன. ஆற்றுப்படைகள் தன்மை நோக்குநிலையில் இருப்பதற்குக் காரணம், அவற்றில் பரிசு பெற்றுவரும் ஒருவன், தான் பரிசு பெற்றுவந்த வள்ளல் பற்றிக் கூறி, நீயும் அங்குச் செல்வாயாக எனப் பரிசு பெறாதவனுக்கு வழிகாட்டும் முறையில் அமைந்திருப்பதுதான். பட்டினப்பாலைத் தலைவன் தன் நெஞ்சை விளித்துத் தன் நிலையைக் கூறுவதால் தன்மை நோக்குநிலையில் அமைகிறது. மதுரைக் காஞ்சியும் ஒருவகையில் ஆற்றுப்படைகளின் தன்மையைத்தான் கொண்டிருக்கிறது. ஆற்றுப்படைகளில் வறியவனுக்கு வளமானவன் வழிகாட்டுவதாக அமைய, இங்கே வாழ்வாங்கு வாழ்ந்த கவிஞர், போரில் நேரத்தைச் செலவிட்டுக்கொண்டிருக்கும் மன்னனுக்கு வாழ வழிகாட்டுகிறார்.

முல்லைப்பாட்டும் நெடுநல்வாடையும் மட்டுமே நோக்குநிலையில் விதிவிலக்கானவை. அவை சர்வஞான நோக்குநிலையில் உள்ளன. சர்வஞான நோக்குநிலையின் மிக முக்கியமான இயல்பு,

அநாமதேயத் தன்மை. இன்னார்தான் கூறுகிறார் என யாரையும் எவ்வித வரையறையும் செய்ய இயலாத தன்மை. இந்தத் தன்மை சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படுவது இந்த இரு பாடல்களில் மட்டுமே என்பது வியப்பளிக்கிறது.

சங்க இலக்கியத்திற்கென நோக்குநிலை வகைமையைச் சற்று விரிவுபடுத்த வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. பொதுவாக நீ என விளித்துத் தொடங்கும் பாக்களையெல்லாம் தன்மை நோக்குநிலை என்றே மரபாகக் கொள்கிறோம். சங்க அகப்பாக்களாயினும் புறப்பாக்களாயினும் நான் என்று தொடங்கித் தங்கள் எண்ணங்களைச் சொல்பவை அனைத்தும் வரையறுத்த நோக்குநிலையாகிய தன்மைக் கூற்றில் இயற்றப்பட்டவை. ஆனால் நீ என விளித்துத் தன் எண்ணங்களைச் சற்றும் கூறாமல், தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளாமல், ஒரு பார்வையாளனின் நோக்கிலிருந்து பெரும் பான்மைக் கவிதையைச் சொல்லும் முறையை முன்னிலை நோக்குநிலை என்று தனியாகச் சங்க இலக்கியத்திற்கென வகைப்படுத்த வேண்டும்போலத் தோன்றுகிறது.

இன்றைய சிறுகதைகள் சிலசமயங்களில் தன்மைக்கூற்று நிலையைக் கையாளுகின்றன. ஆனால் மிகுதியாகக் கையாளுவதில்லை. ஏனெனில் நான் என்று தன்னை மையப்படுத்திக் கதைசொன்னால் பிறர் மனங்களில் இருப்பதைச் சொல்லமுடியாது. ஊகிக்கத்தான்

முடியும். ஆகவே பலத்த வரையறைக்கு உட்பட்டுவிடுகிறது. இந்தக் கடினமான நோக்குநிலையைத்தான் சங்க இலக்கியப் பாக்கள் மிகுதியாகக் கையாளுகின்றன. யாவரும் நன்கறிந்த கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி என்ற பாட்டும் தன்மை நோக்குநிலை தானே? மேலும் உதாரணத்திற்குப் புறநானூற்றிலிருந்து ஒரு மிகச் சிறிய பாடல் **(248)** .

அளிய தாமே சிறுவெள் ளாம்பல்

இளைய மாகத் தழையாயினவே

இனியே,

பெருவளக் கொழுநன் மாய்ந்தெனப் பொழுதுமறுத்து

இன்னா வைகல் உண்ணும்

அல்லிப் படூஉம் புல்லா யினவே.

இது தாபதநிலை என்ற துறையில் அமைந்தது. கணவன் இறந்தமைக்கு வருந்தும் மனைவி, அந்த வருத்தத்தை எவ்வளவோ வழிகளில் வெளியிட இயலும். இந்தப் பாடலில் அவள் தன்மை நோக்குநிலையைப் பயன்படுத்துகிறாள். அவள் அறியாப் பருவத்திலிருந்தபோது சிறுவெள்ளாம்பலின் மலர்கள் இடையில் உடுத்திக்கொள்ளும் தழையாகப் பயன்பட்டன. இப்போது

பெருவளக் கொழுநன் இறந்துவிட்டான்; அதனால் இப்போது அப்பூக்கள் உண்ணும் உணவாக மாறிவிட்டன என்கிறாள் தலைவி. **அளிய** என்று ஆம்பலுக்கு ஏற்றிக்கூறும் வகையிலும், கொழுநனுக்குப் **பெருவள** என்ற அடையைத் தரும் முறையிலும், வைகலுக்கு **இன்னா** என்ற அடை மொழியைத் தருவதிலும்தான் அவள் உணர்ச்சி வெளிப்படுகிறது. அளிய, இன்னா என்ற இரு அடைமொழிகளும் இல்லாவிட்டால் இது நாடகக்கூற்று முறையாகவே ஆகியிருக்கும்.

சங்கப் புலவர்கள் எவ்வளவு சிறப்பாக உணர்ச்சியை ஆர்ப்பாட்டமில்லாமல் கையாண்டிருக்கிறார்கள் என்பதற்கும் இது ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு. உணர்ச்சியைக் கையாளும் விதத்திலும் இன்றைய சிறுகதைகளுக்குச் சங்கப்பாக்கள் நல்ல முன்னோடி களாக அமைந்துள்ளன. குறிப்பாகச் சங்கப்பாக்களில் மிகையுணர்ச்சியைக் காணவே முடியாது. எடுத்துரைப்புக்கான உணர்ச்சி நன்கு நாடகப்படுத்தப்பட்டிருக்கும்.

அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக உதாரணம் காட்டப்பட்டாலும், இங்கே கூறப்படுபவை சங்கப் பாக்களின் பொதுவான இயல்புகள்தான். இன்னொரு உதாரணமாகக் குறுந்தொகை 49ஆம் பாடலைக் காணலாம்.

அணிற் பல்லன்ன கொங்குமுதிர் முண்டகத்து

மணிக் கேழன்ன மாநீர்ச் சேர்ப்ப

இம்மை மாறி மறுமை யாயினும்

நீயா கியர்எம் கணவனை

யானா கியர்நின் நெஞ்சுநேர் பவளே

இதிலும் **மாநீர்ச் சேர்ப்ப** என்ற விளியும் **யானாகியர்** என்ற சொல்லும், தன்மை நோக்குநிலையில் அமைந்த பாடல் இது எனக் காட்டுகின்றன. என்றாலும் நெஞ்சு நேர்பவளே என்பதில்தான் அத்தன்மைக் கூற்றுக்கான அடிப்படை உணர்ச்சி வெளிப்படுகிறது. அதுவும் எவ்வளவு கட்டுப்பாடான முறையில், சொல்முரணோடு ஒன்றிய சூழல் முரணையும் கையாண்டு தலைவியின் ஆற்றாமை வெளிப்படுகிறது என்பது இந்தக்காலச் சிறந்த கதைகளுக்கு உதாரணமாக நிற்கக்கூடியது.

நோக்குநிலை ஒருபுறம் இருக்க, சங்கப் பாடல் ஒவ்வொன்றிற்கும் வெவ்வேறு விதமான அர்த்தங்களையும் முடிவுகளையும் உருவாக்க முடியும். அதாவது அவை திறந்தநிலைப் பாக்கள். இன்றைய நல்ல சிறுகதைகளும் பலவிதமான அர்த்தப்பாடுகளுக்கும் முடிவுகளுக்கும் களமாக அமைகின்றன.

பிறருக்குச் சொல்வதாக அமையாமல், தன் நெஞ்சை நோக்கிச் சொல்கின்ற கூற்றுகளையும் தன்மை நோக்குநிலையாகத்தான் கொள்கிறோம். இருப்பினும் மன ஓட்டங்களைக் கூறுவதால் இவை தனிரகம். இவற்றைத்தான் இக்காலத்தில் உள்மனப் பேச்சு (இண்டீரியர் மானோலாக்) என்கிறோம். லா.ச.ரா.வின் பெரும்பான்மைக் கதைகள் இந்த உள்மனப்பேச்சு முறையில் அமைந்தவைதான்.

நனவோடை என்று சொல்லும் முறையும் தன்மை நோக்குநிலையின் பாற்பட்டதே. இதனை ஓர் உத்தி என்று தவறாகச் சொல்லிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். உள்மனப் பேச்சுக்கும் நனவோடைக்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாடு, நனவோடையில் தணிக்கை (சென்சார்ஷிப் மெக்கானிசம்) செயல்படுவதில்லை என்பதும் மனத் தொடர்புகள் (அசோசியேஷன்கள்) தாவித் தாவிச் செல்லும்விதம் காப்பாற்றப்படுவ தான தோற்றம் ஏற்படுகிறது என்பதுதான். சங்க இலக்கியத்தில் நனவோடை இருக்கவே முடியாது என்பதைச் சொல்லத் தேவையில்லை. யதார்த்தப் பாங்கான எடுத்துரைப்பு முறை என்பதோடு, கடுமையான தணிக்கைக்கு (அறநோக்கிற்கு) உட்பட் டவை அவை என்பதும் காரணங்கள்.

வரையறுத்த படர்க்கை நோக்குநிலையும் கடினமானதுதான். இன்றைய சிறு கதைகள் பல வரையறுத்த படர்க்கை

நோக்குநிலையைத்தான் கையாளுகின்றன. சங்க இலக்கியத்தில் அவன் அல்லது அவள் என்று தொடங்கிச் சொல்லப்படும் பாக்கள் அனைத்தும் வரையறுத்த படர்க்கை நோக்குநிலையைச் சேர்ந்தவை. அந்தந்தக் குறிப்பிட்ட கதாபாத்திரத்தின் எல்லைக்குள்தான் பேசுவது என்று ஆசிரியர் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ளும்போது இது அமைகிறது. கருப்பொருள் அடிப்படையில் இந்த வரையறையைத் தொல்காப்பியமும் எடுத்துரைக்கிறது. தலைவி என்றால் தானறிந்த வீட்டுச் சூழல் அளவில்தான் உவமை அல்லது வருணனையைக் கூறுவாள். தோழி என்றால் அவள் பழகும் சூழல் சற்றே விரிவானதால், பரந்த தனது எல்லைக்குட்பட்டுப் பேசு வாள். தவைனுக்கு இடவரையறை இல்லை என்றெல்லாம் தொல்காப்பியம் கூறுவது நோக்குநிலையின் பாற்பட்டதுதான்.

காலை எழுந்து கடுந்தேர் பண்ணி

வாலிழை மகளிர்த் தழீஇய சென்ற

மல்லல் ஊரன் எல்லினன் பெரிதென

மறுவரும் சிறுவன் தாயே

தெறுவதம்ம இத்திணைப் பிறத்தல்லே. (குறு.45)

இப்பாடல் வரையறுத்த படர்க்கை நோக்குநிலையில் அமைந்துள்ளது. சிறுவன் தாய் மறுகுகின்றாள் என்பது படர்க்கை நோக்கைக் காட்டுவது. அவள் மனநிலையிலிருந்தே இப்பாடல் எடுத்துரைக்கப்படுகிறது. சங்கப்பாக்களில் தன்மை நோக்குநிலையை விட வரையறுத்த படர்க்கை நோக்குநிலை மிகக்குறைவுதான்.

நாடக நோக்குநிலை என்பது ஒரு சம்பவத்தை, நாடகத்தை அல்லது திரைப்படத்தைப் பார்க்கின்ற அனுபவத்தைத் தரக்கூடியது. காணும் விஷயங்கள், கேட்கும் விஷயங்கள் ஆகியவை மட்டும் எடுத்துரைக்கப்படும். ஆனால் எந்தப் பாத்திரத்தினுடையதுமான மனஉணர்ச்சிகளோ சிந்தனைகளோ கூறப்படுவதில்லை. (அதனால் புறவய நோக்குநிலை என்றும் இது சொல்லப்படும்.) மிகக் கடினமான நோக்குநிலை இதுதான். இவ்வித நோக்குநிலையை மிகச் சிறப்பாகக் கையாண்டவர் ஹெமிங்வே. **Hills like white elephants** போன்ற சிறுகதைகளில் இத்தகைய நோக்குநிலையைச் சிறப்பாகக் கையாண்டிருக்கிறார். தமிழில் பாத்திரங்களின் மனங்களுக்குள் புகாமல் நாடக நோக்கிலே கதை எழுதுவதில் சிறப்புப் பெற்றவர் அசோகமித்திரன். சங்கப் பாக்கள் இந்த நாடக நோக்குநிலையைத்தான் சிறப்பாகக் கையாண்டிருக்கின்றன என்பது சங்கப் புலவர்களுக்குப் பெருமை தரும் விஷயம். அந்த மரபைத்தான் நாம் இன்றும் விடாமல் நன்கு கடைப்பிடிக்கிறோம் என்பது நமக்குப் பெருமை தருவது.

பரலுடை மருங்கிற் பதுக்கை சேர்த்தி

மரல் வகுத்துத் தொடுத்த செம்பூங் கண்ணியடு

அணிமயிற் பீலிசூட்டிப் பெயர்பொறித்து

இனிநட்டனரே கல்லும் கன்றொடு

கறவை தந்து பகைவர் ஓட்டிய

நெடுந்தகை கழிந்தமை அறியாது

இன்றும் வருங்கொல் பாணரது கடும்பே. (புறம். **264**)

இது கையறுநிலைப் பாட்டு. எனினும் ஒரு பார்வையாளன் நிலையிலிருந்து நிகழ்ச்சிகள் சொல்லப்படுகின்றன. ஒரு சொல்லைக்கூடத் தன் அவல உணர்ச்சியை நேரடியாக வெளிப்படுத்துகின்ற மாதிரியில் கவிஞர் அமைக்கவில்லை.

இன்னொரு உதாரணமாக, குறுந்தொகை **163** ஆம் பாட்டைக் காண்போம்.

மட்டம் பெய்த மணிக்கலத்தன்ன

இட்டுவாய்ச் சுனைய பகுவாய்த் தேரைதட்டைப் பறையிற் கறங்கும் நாடன்

தொல்லைத் திங்கள் நெடுவெண்ணிலவின்

மணந்தனன் மன் எம் தோளே

இன்று முல்லை முகை நாறும்மே

இந்தக் கூற்று முழுவதும் ஒரு பார்வையாளன் பார்க்கக்கூடிய, கேட்கக்கூடிய விஷயங்களையே கொண்டுள்ளது. இதுபோன்றவை முற்றிலும் நாடகநோக்குநிலையில் அமைந்த பாடல்கள். இன்று முல்லை முகை மணம் வீசுகிறது என்பதும் யாரும் பார்க்கின்ற, முகரக்கூடிய விஷயம்தான். ஆனால் அதுதான் இந்தப் பாடலின் உணர்ச்சியைத் தேக்கிநிற்கிறது.

"கழனி மாஅத்து விளைந்துகு தீம்பழம்" எனத்தொடங்கும் குறுந்தொகை எட்டாம் பாடலை எல்லாரும் ரசித்திருப்பார்கள். மிக அழகாகப் படர்க்கைக் கூற்று முறையில் அமைந்த கவிதை அது. "என் வீட்டில் பெரிதாக அளக்கிறான், அவள் வீட்டில் பார்த்தால், 'கையைத் தூக்கு' என்றால் தூக்குகிறான், 'காலைத்தூக்கு' என்றால் தூக்குகிறான்" என்று பரத்தை வருணிப்பது சுத்தமான நாடகநோக்குநிலை. பாண்டியன் அறிவுடை நம்பி, மயக்குறு மக்களை இல்லாதவர்களுக்குப் பயக்குறை இல்லை என்று கூறுவதும் புறவயநோக்குநிலையே.

தன்மைக்கூற்றுக்கு அடுத்த நிலையில், சங்கப்பாக்களில், அதிகம் நாடக நோக்கு நிலையைப் பார்க்க முடிகின்ற தன்மை, வாழ்க்கையைப் பார்வையாளர் நோக்கிலிருந்து சங்கக் கவிஞர்கள் மிகுதியாக நோக்கியிருக்கிறார்கள் என்பதைக் காட்டுகிறது. இந்தத் தொலைவுநிலை (டிஸ்டன்சிங்) கலைஞனுக்கு மிகவும் இன்றியமையாத ஒன்று. இதனை இன்றைய சிறுகதை எழுத்தாளர்கள் கடைப்பிடிக்க வேண்டும் என்று சொல்லத் தோன்றுகிறது. மௌனி, புதுமைப்பித்தன், ஜெயகாந்தன் உள்ளிட்ட தமிழின் மிகப் பெரிய சிறுகதை எழுத்தாளர்கள் தங்களைத் தங்கள் படைப்புகளிலிருந்து போதிய அளவு தொலைவு படுத்திக் கொள்ளவில்லை என்பது உண்மை. அதிலும் ஜெயகாந் தன் ஒவ்வொரு சிறுகதையிலும் தாமே பங்கேற்பவராகிக் கடைசியில் அறிவுரை கூறு வதை நாம் கண்டிருக்கிறோம்.

ஆகவே, நாம்

1. சங்க இலக்கியத்திலிருந்து இன்றுவரை ஒரு பகுத்தறிவு நோக்கு தமிழ் இலக்கியப் படைப்பிற்கு ஆதாரமாக அமைந்திருக்கிறது;

2. சங்க இலக்கியத்திலிருந்து இன்றுவரை ஒரு உலகநோக்கு தமிழர்களின் பார்வையில் பதிந்திருக்கிறது;

3. சங்க இலக்கியப் பாக்கள் அனைத்தும் (சிறுகதைகளைப் போன்றே) எடுத்துரைப்பு கள் அல்லது குறுங்கதைகள்;4. சங்க இலக்கியம் விஷயத்தால் அளவுபட்டது, அதனை இன்றைய சிறுகதைகளுக்குப் பொருத்துவது இயலாது

4. சங்க இலக்கியம் விஷயத்தால் அளவுபட்டது, அதனை இன்றைய சிறுகதைகளுக்குப் பொருத்துவது இயலாது;

5. சங்க இலக்கியப் பாக்களின் வடிவம் போலவே இன்றைய சிறுகதைகளின் வடிவங்களும் அமைந்துள்ளன-கதையின் இன்றியமையாக் கூறுகளாகக் கூறப்படும் கதைப் பின்னல், பின்னணி, சூழலமைவு ஆகியவற்றில் சங்கப்பாக்களுக்கும் இன்றைய சிறு கதைகளுக்கும் அமைப்பில் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது;

7. சங்கப் பாக்களுக்கு வெவ்வேறு அர்த்தங்கள், வெவ்வேறு முடிவுகள் தருவது இயலும். இன்றைய சிறுகதைகளும் இதையே முதன்மையான இலக்கியப் பண்பாகக் கருதுகின்றன;

8. உணர்ச்சியைக் கையாளும்விதத்தில் சங்கப்பாக்கள் அடக்கமான தன்மையுடன் உள்ளன. மிகையுணர்ச்சியைச் சற்றும் காணமுடியாது. இன்றைய சிறுகதைகளும் இவ்வாறே;

9. நோக்குநிலை என்பதிலும், இன்றைய சிறுகதைகளுக்கு வழிகாட்டுவனவாக சங்கப் பாக்கள் அமைந்துள்ளன.

என்ற முடிவுகளுக்கு வரலாம்.

இறுதியாக, இன்றைய சிறுகதை எழுத்தாளர்கள் எவரும் சங்க இலக்கியத்தைக் கற்றுக்கொண்டுதான் இவ்வாறு எழுதுகின்றார்களா என்று சிலர் கேட்கலாம். மரபின் செல்வாக்கு என்பது நேரடியாக இருக்கத் தேவையில்லை, மறைமுகமாகவும் இருக்கலாம் என்பது மனங்கொள்ள வேண்டியது. மேலும் மேற்கூறிய பண்புகள் அனைத்தும் தமிழர்களின் கூட்டுநனவிலியில் பதிந்திருப்பவை. எனவே இவற்றைப் படித்துத்தான் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்ற அவசியமில்லை. இலக்கியம், கலை என்பது மரபுக்குக் கட்டுப்பட்டிருக்க வேண்டும், கட்டுப்பட்டுத்தான் இருக்கும். ஆனால் மரபிலிருந்து முற்றிலும் விடுபட்டுத் தன்னிச்சையாக எழுதப்பட்டதான தோற்றத்தை அது தரவேண்டும். அதுதான் கலைக்கு வெற்றி.

8

அமைப்பிய நோக்கில் சங்க இலக்கியம்

அமைப்பியம் என்பது அமைப்பு பற்றியது என்பதை அப்பெயர் வாயிலாகவே அறிந்து கொண்டிருப்பீர்கள். ஆனால் அது என்ன அமைப்பு? அமைப்பு என்றால் என்ன?

அரிஸ்டாடில், தாம் எழுதிய கவிதையியல் நூலில், நாடகத்திற்கு ஒரு தொடக்கம்-வளர்ச்சி-முடிவு வேண்டும் என்றார். இது அமைப்புதான். வீட்டுக்கு முற்றம் வேண்டும். பிறகு நடை. பிறகு அறைகள். தாழ்வாரங்கள். பிறகு சமையலறை. புழக்கடை. இதுவும் அமைப்புதான். எல்லாரும் முதலில் ஜட்டி பனியன் முதலிய உள்ளாடைகளை அணிந்து பிறகு பேண்ட் சட்டை அணிவார்களே அன்றி பேண்ட் சட்டை அணிந்து விட்டு அதற்குமேல் ஜட்டி பனியன் அணிவதில்லை. இதுவும் அமைப்புதான். சாப்பாட்டில் முதலில் குழம்பு. பிறகு ரசம். பிறகு மோர் என்று சாப்பிடுகிறோம். சாப்பிடப்போனால் முதலில் தண்ணீர் வைத்தாயா, பிறகு இலையில் உப்பு வைத்தாயா என்று கேட்கிறோம். இதுவும் அமைப்புதான். தொல்காப்பியர் இலக்கியம் என்றால் அகம் புறம் என்று பிரிக்கவேண்டும் என்று சொன்னார். பிறகு அகமாக இருந்தாலும்,

புறமாக இருந்தாலும் ஏழு திணைகளாகப் பகுக்கவேண்டும் என்று கூறினார். அதுவும் அமைப்புதான். எங்கேதான் அமைப்பு இல்லை?

ஆகவே அமைப்பியம், எல்லா ஒழுங்கமைவுகளிலும் ஏதேனும் ஓர் அமைப்பு ஆகிய மையம் காணக்கிடக்கிறது என்று சொல்கிறது.

இங்கே நாம் பேசப்போகும் அமைப்பு சற்றே மாறுபட்ட விஷயம். ஒரு குறித்த நோக்கில்-மொழி நோக்கில் அமைப்பு என்பதைக் காணப்போகிறோம். மொழியியல் அமைப்பிய ஆய்வு வருமுன்பே விளாதிமிர் பிராப் என்பவர் நாட்டார் கதைகளின் அமைப்பினை விளக்க அமைப்புமுறையைப் பயன்படுத்தினார்.

> "ஒரு கதையில் பல்வேறு பகுதியுறுப்புகள் அமைந்துள்ளன. இந்த உறுப்புகள்
>
> தமக்குள் ஒன்றோடு ஒன்று கொள்ளும் உறவும், அவை முழுமையோடு
>
> கொள்ளும் உறவும் அமைப்பு எனப்படும்" என்றார் அவர்.
>
> என்றார் அவர்.

ஒரு சொல்லையும் அதன் பொருளையும் நாம் வேறுபாடு வாயிலாகவே அறிகிறோம். மரத்தை எப்படி நாம் அறிகிறோம்? அது மலை இல்லை, கழுதை இல்லை, கட்டெறும்பு இல்லை, மகள் இல்லை

என்று பிறவற்றிலிருந்து வேறுபடுத்திப் பார்ப்பதனால்தான். அதே போல்தான் சொற்களையும். கடல் என்ற சொல்லை எப்படி அறிகிறோம்? அது கயல் இல்லை, கழல் இல்லை, கமல் இல்லை, என்றுதான்.

இனிமேல் நாம் சொற்கள் பொருள்கள் என்று சொல்லவேண்டாம். அதற்கு பதிலாக குறிப்பான்கள், குறிப்பீடுகள் என்று வழங்கலாம். சொற்கள் தன்னிச்சையான அர்த்தம் கொண்டவை என்பது சசூரின் கருத்து. அதாவது ஒரு பொருளுக்கும் அதன் அடையாளமான சொல்லுக்கும் சம்பந்தமில்லை. சம்பந்தம் இருந்தால் தண்ணீரை இந்திக்காரன் பானீ என்றும் ஆங்கிலேயன் வாடர் என்றும் லத்தீன்காரன் அக்வா என்றும் வழங்கமாட்டான். எல்லாரும் நீர் என்றே சொல்லியிருப்பார்கள்.

இம்மாதிரியான பல கருத்துகளைக் கொண்டிருக்கும் ஒரு துறையைத்தான்-இவற்றைச் சிலர் ஏற்கலாம், சிலர் ஏற்காமல் இருக்கலாம்-அமைப்பியம் என்கிறோம். இவற்றை ஏற்றுக்கொள்ளாதவர்களை மன்னித்து விடுவோம். அறிவியல் (- 'இயல்') என்றால் எல்லாரும் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டியிருக்கும். ஏற்கமாட்டேன் என்று வாதம் புரிந்தாலும் அவர்கள் ஏராளமான சான்றுகளைக் காட்டிப் பேசவிடாமல் செய்துவிடு வார்கள்.

ஆனால் 'இயம்' அப்படியல்ல. கடவுள் மாதிரிதான். இஷ்டப்பட்டால் ஏற்றுக் கொள்ளுங்கள். இல்லையென்றால் விடுங்கள். உதாரணமாக, காந்தியம் (- 'இயம்') என்ற கருத்துநிலை. விருப்பப்பட்டால் ஏற்றுக்கொள். இல்லை அம்பேத்கார்தான் எனக்குப் பிடிக்கும் என்றால், சரிதான். அதுபோல அமைப்பியத்தை விரும்பினால் ஏற்றுக்கொள்ளுங்கள். இல்லை, தொல்காப்பியரே சொல்லி விட்டார்- 'எல்லாச் சொல் லும் பொருள் குறித்தனவே' என்று, "அதைத்தான் நான் ஏற்றுக் கொள்வேன், சசூர் என்ன சோட்டா பச்சா" என்கிறீர்களா, சரி. அப்படியே. அதனால்தான் இவை எல்லாம் 'இயம்'. ஆனால் தொல்காப்பியரே, "மொழிப் பொருள் காரணம் விழிப்பத் தோன்றா" என்றும் சொல்லியிருக்கிறார். அதை நினைவுபடுத்திச் செல்வோம்.

மொழியின் அமைப்பில் சசூர் எதிரெதிர் முரண்பாடுகளைக் கண்டார். அவற் றைத் துருவ முரண்கள் அல்லது இருமை எதிர்வுகள் என்றார் (பைனரி ஆப்போ சிட்ஸ்). லாங் x பரோல், கிடைமட்டநிலை x குத்துநிலை, வாய்பாட்டு அமைப்பு x தொடர்அமைப்பு போன்றவையெல்லாம் அவர் குறிப்பிட்ட இருமை எதிர்வுகள்.

ஒரு வீட்டின் அமைப்பு அதை வெளியிலிருந்து பார்த்தால் தெரியாது. அது போல மொழியிலும் சொற்களின் அல்லது வாக்கியங்களின் பொருள் மேலோட்டமாகப் பார்த்தால் தெரியாது. எனவே புற அமைப்பு x அக அமைப்பு என்ற முரண் ஏற்படுகிறது.

புறஅமைப்பைத் தாண்டி அக அமைப்புக்குச் செல்லவேண்டும் என்ற குறிப்பும் இருக்கிறது. (இதைத்தான் பின்னால் சாம்ஸ்கி சர்ஃபேஸ் ஸ்டிரக்சர் x டீப் ஸ்டிரக்சர் என்று சொன்னார்). புற அமைப்பைத்தான் வடிவம் (ஃபார்ம்) என்கிறோம்

மொழியில் சொல்லப்படுவது குறைவு. சொல்லப்படாதது மிகுதி. யார் பேசினாலும் எழுதினாலும் இப்படித்தான். இதனால் மொழியில் இடைவெளிகள், மௌனங்கள் போன்றவை ஏற்படுகின்றன. சொல்லவந்ததைச் சொல்லாமலே விட்டுவிட்டால் மௌனம் என்று சொல்லலாம். பேசவந்தவர் திடீரென்று அமைதியாகிவிடுவதைப் போல.

உணர்ச்சியால் திணறும்போது நாம் சொல்லவந்ததை அங்கங்கே விட்டு விடுகிறோம். அது இடைவெளி. இரண்டு வீடுகளுக்கு இடையில் சந்து காணப்பட்டால் அது இடைவெளி. இரண்டு வீடுகள் இடையில் ஒன்றுமே கட்டாத மனையாக இருந்தால் மௌனம். இவற்றை நாம் பார்த்தால் தெரிந்துகொள்ளலாம். ஆனால் மொழியில் அப்படியில்லை. நீங்களாகத்தான் இடைவெளி எது மௌனம் எது என்றெல்லாம் கண்டு பிடிக்கவேண்டும். இவைகளும் அமைப்பின் கூறுகள்தான்

நாமாகவே கொத்தனாரை வைத்து வீடு கட்டிக் கொள்ளலாம் இல்லையா? ஆனால் அதற்கு நமக்கு உரிமை(மம்) இல்லை. ஒரு

பொறியாளர் போட்டுக்கொடுத்த வரைபடத்தின்படி தான் நீங்கள் உங்கள் வீட்டைக் கட்டவேண்டும். அதுபோல நமது சிந்தனையைவிடப் பொறியாளரின் சிந்தனை, அப்பொறியாளரை வேலைக்கு அமர்த்திய அரசாங்கம், இவையெல்லாம் பெரிய அமைப்புகள். நீங்கள் அவற்றை நோக்கிச் செல்லவேண்டும்.

தற்காலச் சிந்தனையிலும் தத்துவநோக்கிலும் அமைப்பியம் மற்றும் பின்ன மைப்பியத்தின் வேர்கள் மிக ஆழமாக ஊடுருவியுள்ளன என்று விமரிசகர்கள் சொல்கிறார்கள்.

அமைப்பியம் **1950** களில் ஃப்ரான்சில் தோன்றிய ஓர் அறிவார்த்த இயக்கம். கிளாட் லெவி ஸ்டிராஸ் **(1908-2009)**என்பவரின் பணிகளில் முதன்முதலாக அது வெளிப்படுகிறது. "அமைப்பு என்பது ஓர் ஒழுங்குமுறையின் சிறப்பியல்புகளை **(characteristics)** வெளிப்படுத்துகின்றது. அது பல்வேறு கூறுகளைக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டது. அக்கூறுகளுள் எந்த ஒரு கூறும் தான் மாறும்போது மற்ற கூறுகளை மாற்றாமல் இருக்காது.

இரண்டாவதாக, குறிப்பிட்ட எந்த ஒரு மாதிரியிலும் மாற்றங்களை ஏற்று ஒழுங்குபடுத்திக்கொள்ளக்கூடிய வசதி இருக்கவேண்டும். அந்த வசதி, இதுபோன்ற மற்ற மாதிரி வகைகளையும் உருவாக்கக்கூடியதாக இருக்கவேண்டும்.

மூன்றாவதாக, ஒரு மாதிரியின் ஒன்று அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட கூறுகள், ஒரு குறிப்பிட்ட மாறுதலுக்கு உட்படுத்தப்பட்டால், அது எப்படிப்பட்ட மாற்றத்தை அடையும் என்பதை மேற்கூறிய சிறப்பியல்புகளைக்கொண்டு முன்னறிவிக்க இயலும்

இறுதியாக, கண்டுபிடித்த எல்லா உண்மைகளையும் எளிதில் புரிந்துகொள்ளும் வகையில் மாதிரி அமைக்கப்பட வேண்டும்" என்பது லெவிஸ்டிராஸ் இந்த ஆய்வு முறை பற்றிக் கூறுவது.

பிறகு இலக்கிய விமரிசகரான ரோலண்ட் பார்த் **(1915-80)**என்பவரின் பணிகளில் அமைப்பிய நோக்கு வெளிப்பட்டது. "அமைப்பியம் என்பது பண்பாட்டு, கலைப்படைப்புகளை ஆய்வு செய்யும் ஒரு முறையாகும், அது தற்கால மொழியியல் ஆய்வு முறைகளிலிருந்து தோன்றியது" என்கிறார் ரோலான் பார்த்.

1970 களில் ஐரோப்பாவில் பெருமளவு இந்தக் கொள்கை அறிமுகமாகியது என்பதால் தமிழில் **1982** இல் தமிழவனின் ஸ்ட்ரக்சுரலிசம் என்ற நூலின் வாயிலாக நாமும் அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டோம்.

பொருட்களைத் தனிமைப்படுத்தி அறிந்துகொள்ளமுடியாது, அவை எந்த அமைப்புகளின் பகுதிகளாக இருக்கின்றனவோ அவற்றின் பின்னணியில்தான் அறிந்து கொள்ளமுடியும் என்று கூறலாம்

(அதனால்தான் அமைப்பியம் என்ற பெயர்). ஓர் அமைப்பிலுள்ள உட்கூறுகளைத்தான் பகுதிக்கூறுகள் என்கிறோம்.

அமைப்புகள் என்று நாம் சொல்பவை, வெளியுலகில் ஏற்கெனவே இயல்பாக இருப்பவை அல்ல. நமது உணரும் முறையாலும், ஒருங்கமைக்கும் அனுபவத்தாலும் செயற்கையாக அதன்மீது சுமத்தப்பட்டவை. அர்த்தமோ முக்கியத்துவமோ பொருள்களின் இயல்பான பண்புகள் அல்ல, அவற்றின் உள்ளிருப்பவை அல்ல என்று இதிலிருந்து அறியலாம்

அர்த்தம் என்பது பொருளினுள் இல்லை. அதன்மீது நாம் சுமத்தும் பண்புதான் அது. குறிப்பாக இலக்கியத்தில் இதனை எப்படி விளங்கிக்கொள்ளலாம் என்று பார்ப்போம்.

நப்பூதனாரின் முல்லைப்பாட்டை எடுத்துக்கொள்வோம். அமைப்பியவாதி என்ற முறையில் நமது உடனடியான எதிர்வினை அது ஒரு பகுதியாக இருக்கக்கூடிய இலக்கிய வகையின் பண்புகளை அறியாமல் அதைப் புரிந்துகொள்ளமுடியாது என்பதாக இருக்கும். எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட செய்யுளும் அது ஒரு பகுதியாக அமைந்துள்ள இலக்கிய வகைக்கான ஓர் உதாரணம்தான். அதற்கும் அந்த இலக்கிய வகைக்குமான தொடர்பு என்பது தமிழின் ஏதோ ஒரு பேச்சுத்தொடருக்கும் தமிழ் என்ற மொழியின் தொடர்அமைப்புக்கும் என்ன உறவோ அது போன்றது

முல்லைத்திணைக்கான இலக்கிய மரபுகளை அறியாமல் முல்லைப்பாட்டை அறிய முடியுமா? முல்லைத்திணை என்பதைச் சங்க அகத்திணை மரபினை அறியாமல் புரிந்து கொள்ள இயலுமா? இரண்டுமே இயலாது. சங்க அகத்திணை மரபுக்கும், முல்லைத்திணைக்கும் நல்லதொரு எடுத்துக்காட்டாக முல்லைப்பாட்டு இருக்கிறது போலவே அதற்கு மேற்பட்ட கலாச்சார அமைப்புகளுக்கும் அப்பாட்டு உட்பட்டிருக்கிறது.

இப்போது, நமது அமைப்பிய அணுகுமுறை, முல்லைப்பாட்டு என்ற செய்யுளிலிருந்து சமூக அமைப்புகள் வரை மேலும்மேலும் தொலைவுக்குக் கொண்டு செல்வதைப் பார்க்கலாம். செய்யுளை விட்டு அதன் இலக்கிய வகை, அதன் மரபு, அது பகுதியாக அமைந்திருக்கக் கூடிய அகத்திணை, அகத்திணையும் ஒரு பகுதியாக இருக்கக்கூடிய சங்க இலக்கிய மரபுகள் ஆகியவற்றிற்கு நாம் செல்லவேண்டும்.

ஓர் இலக்கிய விமரிசகரின் வார்த்தைகளில் இப்படிச் சொல்லலாம். சங்க இலக்கிய மரபுகளை நாம் கோழி என்று வைத்துக்கொண்டால், முல்லைப்பாட்டு என்ற தனிச்செய்யுள் அது இட்ட முட்டை. அமைப்பியவாதிகளுக்கு முட்டையைவிடக் கோழிதான் முக்கியம். மரபு வழி நோக்குள்ளவர்களுக்கோ, கோழியைவிட அதன் முட்டைதான் முக்கியம்

மரபுவழி இலக்கிய நோக்கை அமைப்பியவாதிகளும் அவர்களுக்குப் பின்வந்தவர்களும் பொதுப்புத்திக்காரர்கள் என்று கொஞ்சம் இழிவுபடுத்திச் சொல்லுவார்கள். அதை இழிவு என்று நாம் நினைக்கத் தேவையில்லை. ஒரு புத்தியும் இல்லாமல் இருப்பதைவிட பொதுப்புத்தி (காமன் சென்ஸ்) உடையவனாக இருப்பது மேல்தானே?

ஆகவே அமைப்பிய அணுகுமுறையில், தனிப்பட்ட ஓர் இலக்கியப்பனுவலை விளக்கியுரைப்பது என்பதிலிருந்து அதை ஒரு பகுதியாகக் கொண்டிருக்கின்ற பெரிய அருவமான அமைப்புகளைப் புரிந்துகொள்வதற்குப் பார்வை மாறிச் செல்கிறது.

பொதுவாக நமக்குப் பெரிய அருவமான அமைப்புகளில் ஆர்வம் இருப்பதில்லை என்பதால் நாம் தனிக்கவிதையை இரசிக்கவே முயற்சிசெய்கிறோம். ஒரு வேளை நீங்கள் கூறலாம்-"ஐயா, நாங்கள் எப்போதுமே சங்க அகத்திணை புறத்திணை மரபுகளைப் படித்து விட்டுத்தானே பிறகு முல்லைப்பாட்டைப் படிக்கிறோம்" என்று. இப்போதுள்ள பாடத்திட்டத்தின்படி எப்படிவேண்டுமானாலும் படிக்கலாம். சிலவற்றில் முதலில் இலக்கணம் வரும். சிலவற்றில் பின்னால் வரும்.

நந்திக்கலம்பகம் என்ற இலக்கியத்தைப் படிக்கும் முன்பு, கலம்பகம் என்ற இலக்கியவகையைப் பற்றியும், அது ஒரு பகுதியாக

அமைந்திருக்கின்ற சிற்றிலக்கியம் என்பதன் அமைப்புகளைப் பற்றியும், அவற்றின் பேரமைப்புகள் பற்றியும் படித்து விட்டுத்தான் அந்த நூலுக்கு வருகிறோமா? அல்லது பாரதியின் கவிதைகளைப் படிப்பதற்கு முன் அவை எந்த ஒரு இலக்கியவகையைச் சேர்ந்தவை, அந்த இலக்கியவகை இன்னும் எந்தப் பெரிய வகையின் ஒரு பகுதியாக எழுந்தது என்பதை யெல்லாம் அறிந்துதான் படிக்கிறோமா?

அமைப்பியம், முதலில் இப்படியெல்லாம் அடிப்படையான கேள்விகளை எழுப்புகிறது: இலக்கியம் என்றால் என்ன? கதைகள் எப்படிப் பணிசெய்கின்றன? கவிதை அமைப்பு என்றால் என்ன?

பொதுவாக இலக்கியம் படிப்பவர்கள் இம்மாதிரிக் கேள்விகளுக்குச் செல்ல விரும்பமாட்டார்கள். இதற்குத்தான் கொள்கை **(theory)** என்று பெயர். மாணவர்களுக்குக் கணக்கும் இலக்கணமும் போலவே, பலருக்குக் கொள்கை என்பது விளக்கெண்ணெய்

சசூர்

அமைப்பியம் **1950** களில் தொடங்கியது என்றாலும் அதன் வேர்கள் ஸ்விஸ் நாட்டு மொழியியலாளர் சசூர் **(1857-1913)**என்பவரின் சிந்தனைகளில் உள்ளன. 19ஆம் நூற்றாண்டில் மொழியியலாளர்கள் யாவரும் வரலாற்று முறைப்படி மொழியை ஆராய்ந்துகொண்டிருந்த

காலத்தில், காலஅடிப்படை நோக்கைப் புறக்கணித்துவிட்டு, இன்றைய மொழியின் பணிகளிலும் பாணிகளிலும் கருத்தைச் செலுத்தவைத்தவர் சசூர். இலக்கண அமைப்புகளின் வாயிலாக எப்படி அர்த்தங்கள் நிறுவப்படுகின்றன என்று நோக்க முனைந்தவர்.

சசூர் கூறியனவற்றை மூன்று அடிப்படை விஷயங்களாகத் தொகுக்கலாம்.

முதலில், சொற்களுக்கு நாம் தரும் அர்த்தங்கள் தன்னிச்சையானவை, இந்த அர்த்தங்கள் மரபுவழியாகக் காப்பாற்றப்படுபவை மட்டுமே. இதன் குறிப்பு என்ன வென்றால், மொழி என்பது உலகின் பிரதிபலிப்பு அல்ல, அதிலிருந்து விலகித் தன்னிச்சையாக நிற்கும் ஓர் அமைப்பு என்பது. இதன் கிளைத்தேற்றம் என்ன என்றால், மொழியினால் அமையும் இலக்கியமும் உலகத்தைப் பிரதிபலிப்பது அல்ல, அதிலிருந்து விலகிநிற்கும் தன்னிச்சையான அமைப்பு என்பதுதான்

இரண்டாவதாக, ஒரு வார்த்தைக்கும் அது குறிப்பிடும் பொருளுக்கும் உள்ளார்ந்த உறவு எதுவும் இல்லை என்றார் சசூர். உதாரணமாக, வீடு என்ற ஒரு சொல்லை, நாம் குடிசை, பங்களா, மாளிகை, அரண்மனை போன்ற பிற சொற்களிலிருந்து வேறுபடுத்தியே அறிகிறோம். இருமை எதிர்வுகளாக இருக்கும் சொற்களை எடுத்தால் இது இன்னும் வெளிப்படையாகத் தெரியும். ஆண் என்பது யார்? யார் பெண்

இல்லையோ அவன். பெண் என்பது யார்? யார் ஆண் இல்லையோ அவள். பகல் என்றால் என்ன? இரவாக இல்லாதது. கெட்டது என்றால் என்ன? நல்லததாக இல்லாதது. எனவே மொழியில் வேறுபாடுகள்தான் இருக்கின்றன, நிலைத்த சொற்கள் எதுவும் இல்லை என்றார் சசூர். இதனை வேறு சொற்களில், தொல்காப்பியர், "மொழிப்பொருட் காரணம் விழிப்பத்தோன்றா" என்று சொன்னார்.

மூன்றாவதாக, உலகத்தை நிறுவுவது-உருவாக்குவது மொழி என்கிறார் சசூர். உலகைப் பதிவுசெய்வதோ அடையாளமிடுவதோ மட்டுமல்ல அதன் வேலை. ஒரு பொருளுக்கோ கருத்துக்கோ அர்த்தம் மனித மனத்தினால்தான் வழங்கப்படுகிறது. மொழி அதைக் கட்டமைத்து வெளியிடுகிறது. கருத்துக்கும் தானாக எவ்வித அர்த்தமும் இல்லை. உதாரணமாக, பயங்கரவாதி என்ற சொல்லுக்கான அர்த்தம் எப்படிக் கட்டமைக்கப்படுகிறது? அல்லது வழக்கமாக நாம் அர்த்தமாற்றத்திற்கு உதாரணமாகக் கூறும் நாற்றம் என்ற சொல்லின் அர்த்தம் எப்படிக் கட்டமைக்கப்படுகிறது?

அமைப்பியம் மொழியையும் இலக்கியத்தையும் பற்றியது மட்டுமல்ல. **1950**களில் சசூரின் கருத்துகள் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டபோது, மொழி எப்படி இயங்குகிறது என்பது பற்றிய சசூரின் கொள்கைகள் பிற துறைகளுக்கும் செல்லத்தக்கவை, எல்லாக் குறிப்பீட்டு அமைவுகளும் எப்படி இயங்குகின்றன என்பதை

இவை விளக்கும் என்று அப்போதிருந்த அறிஞர்களுக்குத் தோன்றியது.

ஆனால் உலகிலுள்ள எல்லா விஷயங்களும் தனித்தனிக் குறியீட்டு அமைப்புகள்தான். நமது கிராமப்புற மக்கள் தலைவலி, காய்ச்சல், நெஞ்செரிச்சல், வாயுத் தொல்லை எல்லாவற்றுக்கும் ஒரே மருந்தாகக் கொடுத்துவிடு என்று கேட்பார்கள். அதுபோல அமைப்பியவாதிகளும் சமூகத்தின் எல்லா அமைப்புகளுக்கும் அமைப் பியம் ஒரே பதில் என்று சொல்லிவிட்டார்கள்.

லெவி ஸ்டிராஸ்

தொன்மத்தை விளக்க மானிடவியலாளரான லெவி ஸ்டிராஸ் இதனைப் பயன்படுத்தினார். ஒரு தொன்மச் சுற்றிலுள்ள பல கதைகளில் ஒன்றிற்கு மட்டும் தனியான அல்லது உள்ளார்ந்த பொருள் கிடையாது, அந்தச் சுழற்சியில் (லாங்) அதன் (பரோல்) இடம் என்ன என்பதைப் பார்க்கும் போதுதான் அதன் அர்த்தம் புரியும், பிற கதைகளுக்கும் அதற்கும் உள்ள ஒப்புமைகள் வேற்றுமைகள் என்ன என்பதும் தெரியும்.

எனவே ஈடிபஸ் கதையை ஆராய்ந்தபோது அதனை அவர் தனியாக ஆராய வில்லை, தீப்ஸ் பற்றிய எல்லாக் கதைகளின் இடையிலும் அதை வைத்து நோக்கினார். அப்போது அவருக்கு அக்கதைகளில்

திரும்பத் திரும்ப வரும் அடிக்கருத்துகளும் **(motifs)** முரண்களும் தென்பட்டன. அவருடைய விளக்கத்திற்கு இவற்றைப் பயன்படுத்தினார். இந்த முறையில் அக்கதையும் அது ஒரு பகுதியாக இருக்கும் கதைச்சுற்றும் இருமைஎதிர்வுகள் அடிப்படையில் மறுவார்ப்புக்குள்ளாக்கப்பட்டன. மிருகம்/மனிதன், உறவினன்/புதியவன், கணவன்/மகன் போன்ற இருமைகள் அடிப்படையில் அக்கதை நோக்கப்படுகிறது. கதையின் பருமையான நிகழ்வுகள் ஒரு பெரிய அமைப்பின் பகுதியாக நோக்கப்படுகின்றன. பிறகு அப்பேரமைப்பும் இருமை எதிர்வுகளைக் கொண்ட இன்னொரு அமைப்பின் பகுதியாக நோக்கப்படுகிறது. அந்த அமைப்பிலுள்ள எதிர்வுகள் குறியீட்டு, கருப்பொருள் சார்பான, தொன்ம அதிர்வுகள் கொண்ட வலைப்பின்னலின் பகுதியாக நோக்கப்படுகின்றன.

தனிப்பட்ட பனுவலை பரந்த அமைப்புச் சூழலில் வைத்துப், பருமையிலிருந்து நுண்மைக்குச் செல்லும் அமைப்பியச் செயல்முறையின் வகைமாதிரியான உதாரணம் இது. பரந்த அமைப்பு என்பது அந்தக் குறிப்பிட்ட ஆசிரியரின் படைப்புகளுக்குள்ளாகவே காணப்படலாம், அல்லது அந்தக் குறிப்பிட்ட தலைப்பின் இலக்கியவகைக்கான மரபுகளில் காணப்படலாம். அல்லது அடிப்படையான இருமைகளைக் கண்டறிதலில் இருக்கலாம்.

குறிப்பீட்டு அமைவுகள்

இவ்வகையில் ஒரு குறிப்பீட்டு ஒழுங்கமைவு என்பது மிகப்பரந்த ஒரு கருத்தாக்கம். கலாச்சார அர்த்தங்களைத் தாங்கிய எந்த ஒருங்கமைக்கப்பட்ட சங்கேதங்களையும் இச்சொல் குறிக்கலாம். அமைப்பியவாதிகள், நாம் பகுதியாக இருக்கக்கூடிய கலாச்சாரத்தை ஒரு மொழிபோல வாசிக்கக்கூடியவர்கள். நாம் ஒரு புத்தகத்தைத்தான் வாசிப்போம். அவர்கள் எல்லாவற்றையுமே வாசிப்பார்கள். வாசித்தபின் மறுவாசிப்பும் செய்வார்கள்.

கலாச்சாரத்தில் பல அமைப்பு வலைப்பின்னல்கள் இருக்கின்றன, அவை அர்த்தமுள்ளவை, ஒழுங்கான முறையில் இயங்குபவை. இந்த வலைப்பின்னல்கள் சங்கேதங்கள் அடிப்படையிலானவை. மொழியைப் போலவே பிறவகைச் சங்கேதங்களும் அர்த்தமுள்ள கூற்றுகளை உருவாக்குகின்றன. அவற்றை எவரும் வாசிக்கவோ குறிமீட்புச் செய்யவோ இயலும். முயற்சி செய்தால் நம்மாலும் முடியும்.

உதாரணமாக, ஃபேஷன் என்பதை ஒரு மொழி போல வாசிக்கமுடியும். சிறு சிறு பகுதிகள், கூறுகள் போன்றவை ஒரு முழு ஆடையணி அல்லது தோற்றத்தினை உருவாக்குகின்றன. அவ்வாறு உருவாவதில் சிக்கலான இலக்கணச் சேர்க்கைவிதிகள் இருக்கின்றன. ஒரு மாலைப் பொழுதுபோக்கிற்கான நேர்த்தியான உடையை அணியும் போது ஒருவரும் குளியலறைச் செருப்புகளை

அணிவதில்லை. சொற்பொழிவுகளைக் கேட்க இராணுவச் சீருடையில் வருவதில்லை. இப்படி ஓர் அமைப்புச் சூழலிலிருந்தே ஒவ்வொரு பகுதிக்கூறுக்கும் அர்த்தம் கிடைக்கிறது. அதேசமயம், உடைக்கான பல ஃபேஷன்கள், இம்மாதிரி விதிகளை அறிந்து மீறுவதில் தான் உருவாகின்றன. ஆனால் அவையும் அதற்குமுன் இருக்கும் விதிகளைச் சார்ந்தே இருக்கின்றன.

சான்றாக, அண்மையில், தையல்களை வெளிப்படுத்தும் உடைகள், கசங்கிய உடைகள், அணிபவருக்குப் பொருத்தமற்ற உடைகள் (மிகப் பெரியவை அல்லது மிகச் சிறியவை) ஆகியவற்றைச் சேர்த்து அணிதலே தகர்ப்பமைப்பு உடை (அமைப்பைத் தகர்த்து வேறொன்றை அமைத்தல்) என்று நோக்கப்பட்டது. இவற்றின் சேர்க்கையை விட்டு அவற்றைத் தனியே அணிந்தால் நீங்கள் அவசரத்தில் அயர்ன் செய்யாமல் உடையணிந்து வந்துவிட்டீர்கள் என்று எவரும் கருதக்கூடும். ஆனால் முழுமையான தொரு அமைப்பில்-அந்த ஃபேஷன் கண்காட்சியில் இதற்குப் பொருள் வேறு.

ரோலான் பார்த்

அமைப்பியத் துறையில் சசூருக்கும், லெவி ஸ்டிராஸுக்கும் அடுத்த முக்கியமான அறிஞர் ரோலண்ட் பார்த். நவீன கலாச்சாரத்தை ஆராய

அவர் அமைப்பியத்தைப் பயன்படுத்தினார். 1957இல் வெளியிட்ட மிதாலஜீஸ் என்னும் நூலில் ஒரு பண்பாட்டு மானிடவியலாளரின் நோக்கிலிருந்து அவர் **1950** கள் கால ஃப்ரான்ஸை ஆராய்ந்துள்ளார். மிதாலஜிஸ் நூலில் எது எதைப்பற்றிய ஆய்வு இருக்கிறது என்று நினைக்கிறீர்கள்? நமது தமிழ் ஆராய்ச்சியாளர்களைத் தமிழ்ப்பண்பாட்டினை ஆராயு மாறு சொல்லிப்பாருங்கள். எடுத்த எடுப்பிலே 'யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்' என்று கணியன் கூறியிருக்கிறார் என்றுதான் ஆரம்பிப்பார்கள்.

ஆனால் பார்த் ஆராய முற்படுவன வேறு. குத்துச் சண்டைக்கும் மற்போருக்குமான வேறுபாடு என்ன? ஸ்டீக், சிப்ஸ் இவற்றை உண்ணுதலின் முக்கியத்துவம் யாது? சிட்ரோன் காரின் அமைப்பு எப்படியிருக்கிறது? கிரேட்டா கார்போவின் (அந்தக்கால ஹாலிவுட் நடிகை, அழகானவர்) முகத்துக்கும், அவரது பிம்பத்துக்கும் உள்ள தொடர்பு என்ன? ஓர் அல்ஜீரிய இராணுவ வீரர் ஃப்ரெஞ்சுக் கொடிக்கு ஏன் வணக்கம் செய்யவேண்டும்? இதுபோன்ற (இதுவரை அறிவார்த்தமாக ஆராயப்படாத) விஷயங்களைக் கொண்டிருந்தது அந்த நூல்.

இவ்விஷயங்கள் ஒவ்வொன்றையும் சமகால மதிப்புகள், நம்பிக்கைகள், குறியீடுகள் ஆகியவற்றின் பின்னணியில் வைத்துப் புரிந்துகொள்ள முனைந்தார் பார்த். உதாரணமாக, குத்துச்சண்டை

என்பது ஒடுக்கப்படுதல், பொறுத்துக்கொள்ளுதல் ஆகியவற்றின் வெளிப்பாடாக நோக்கப்படுகிறது. மல்யுத்தத்திலோ வலி ஆரவாரத்தோடு வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. தாக்கப்படும்போது குத்துச்சண்டை வீரர்கள் வலியை வெளிப்படுத்துவதில்லை. சண்டையின்போது ஒருவரும் இவ்விதியை மீறுவதில்லை. ஒரு பெரிய ஹீரோ அல்லது வில்லனின் பிம்பத்தில் குத்துச்சண்டை வீரர்கள் சண்டையிடுவதில்லை. இதற்கு முரணாக மல்யுத்த வீரர்கள், பற்களைக் காட்டி உறுமுவதும் சத்தமிடுவதும் சகஜம். வலியையோ வெற்றியையோ மிகவும் பகட்டாக வெளிப்படுத்துவார்கள். பெரிய சூப்பர் ஹீரோக்களைப் போலவோ வில்லன்களைப் போலவோ தங்களை பாவித்துக்கொண்டு போரிடுவார்கள். சமூகத்தில் இவ்விரு வகை விளையாட்டுகளுக்கும் வெவ்வேறு பணிகள் இருக்கின்றன என்பது தெளிவு. வாழ்க்கையில் அவ்வப்போது தேவையான மிகக் கடுமையான பொறுமையைக் குத்துச்சண்டை வெளிப்படுத்துகிறது என்கிறார் பார்த். மல்யுத்தமோ நன்மைக்கும் தீமைக்கும் இடையிலான போராட்டங்களையும் முரண்களையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுகிறது. இவற்றை ஆராயுமபோது பார்த் ஒரு சரியான அமைப்பியவாதியாகவே செயல்படுகிறார். ஒவ்வொரு விஷயமும் அமைப்பாக்கப்படுகிறது-அதாவது அதன் கலாச்சாரச் சூழலுக்குள் வைத்து மதிப்பிடப்படுகிறது. அப்போது பலதள அர்த்தங்கள் வெளியாகின்றன.

இலக்கியங்களையும் இவ்வாறே அமைப்பிய நோக்கில் வாசித்தார் பார்த். சாரசீன் என்னும் சிறுகதைபற்றிய ஆய்வான S/Z என்ற அவரது நூல் புகழ்பெற்றது.

சாரசீன் கதையமைப்பு

1970இல் பார்த், **s/z** என்னும் நூலை வெளியிட்டார். ஏறத்தாழ 200 பக்கம் கொண்ட இந்த நூல், பால்ஸாக்கின் சாரசீன் என்னும் 30 பக்கக் கதையை ஆராய்கின்ற ஒன்று. இந்தக் கதையை பார்த் 561 லெக்சியாக்களாக (அர்த்த அலகுகளாகப் பகுக்கிறார். இவற்றை ஐந்து சங்கேதங்களில் அமைக்கிறார். இவை எல்லாக் கதைகளுக்கும் அடிப்படையான அமைப்புகள் என்கிறார்.

இங்கே தனித்த பனுவல் என்பது சாரசீன் கதை. அதைவிடப் பெரிய அமைப்பாக இருப்பவை, ஐந்து சங்கேதங்கள். இலக்கண அமைப்புகள் எவ்விதம் எல்லாவித வாக்கியங்களையும் உருவாக்க வல்லவையோ அதுபோல இந்த அர்த்த அலகுகள் எல்லாவிதக் கதைகளையும் உருவாக்கவல்லவை.

அமைப்புவாதத்தின் மிகநம்பிக்கையான நேர்க்காட்சிநோக்கை இந்த ஆய்வு தகர்ப்பதாக இருந்தாலும், பலவிதமான விளக்கங்களுக்கு ஆளாகக்கூடிய ஒரு கதையை ஐந்து சங்கேதங்களுக்குள் கொண்டுவர முயலுவது அடிப்படையில் அமைப்பிய நோக்குதான். ஆனால்

உண்மையில் இந்த நூல் அமைப்பியத்திற்கும் பின்னமைப் பியத்திற்கும் இடையிலான வரப்பின்மீது உட்கார்ந்திருக்கிறது. 561 லெக்சியாக்களும் ஐந்து சங்கேதங்களும் 'கதையமைப்புகளை ஆராய்தல்' என்னும் அவரது **1968** கட்டுரையை ஒட்டியதாக இருந்தாலும், இடையில் தெளிக்கப்படும் **93** விலகல்களையும், கதைபற்றிய மிகச்சுதந்திரமான கருத்துகளையும் நோக்கும்போது அவை 1973இல் வெளியாக இருக்கும் 'பனுவலின் இன்பம்' என்னும் பின்னமைப்பிய நோக்கிலான நூல் அடிப்படையில் உள்ளன என்று தோன்றுகிறது.

அவர் எடுத்துக்காட்டும் ஐந்து சங்கேதங்கள்:

1. புரோயரடிக் சங்கேதம். செயல்கள் தொடங்கி மேற்செல்லும் சிறுசிறு அலகுகளைக் குறிப்பது இது. அனுபவக்குரல் என்று கூறலாம். கதைப்பின்னல் குறித்தது என்றும் கூறலாம்.

2. ஹெர்மனியூடிக் சங்கேதம். உண்மையின் குரல். கதையில் சஸ்பென்ஸுக்கு அடிப்படையான கேள்விகளைப் போடுகிறது இது. "பாதி இரவில் அவன் ஜார்ஜ்டவுனில் ஒரு தெருவிலுள்ள வீட்டின் கதவைத் தட்டிக்கொண்டிருந்தான்" என்றால், ஏன் அப்படிச்செய்தான், அந்த இடம் எப்படிப்பட்டது, என்ன உத்தேசம் போன்ற கேள்விகளை எழுப்புகிறது. இதை எனிக்மா அல்லது புதிர் என்பார்கள். இதனைத் தீர்த்து உண்மையைக் காணுதல்.

3. கலாச்சாரச் சங்கேதம். பனுவலுக்கு அப்பாலான குறிப்புகளைக் கொண்டது இது. இவை பொதுவான அறிவு என்று கருதப்படக்கூடியவை. உதாரணமாக கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில் அம்மையப்பப் பிள்ளையைப் பற்றிய குறிப்புகளை நோக்கும்போதே, அவருடைய தொழிலுக்கு ஏற்ற தகுதி அவரிடமின்மை, ஏளனத்திற்கு ஆளாகும் உருவம் ஆகியவை மனத்தில் பதிகின்றன.

4. உள்ளர்த்தச் (சீமிக்) சங்கேதம். இது கதைக் கருவுடனும் கதாபாத்திரக் குரலுடனும் தொடர்புடையது. குறித்த சிறப்புப் பெயருடன் கதைக்கரு தொடர்புபடுத்தப்படும்போது ஒரு கதாபாத்திரம் உருவாகிறது என்பார் ஷோல்ஸ். பொதுவாகக் கதாபாத்திரங்கள் பற்றிய உள்ளர்த்தங்கள் உருவாகும் முறை என்றும் கூறலாம்

5. குறியீட்டுச் சங்கேதம். இதுவும் கதைக்கருவுடன் தொடர்புடையதுதான், ஆனால் மிகப்பரந்த அளவில். அடிப்படையான இருமை எதிர்வுகளையும் முரண்களையும் இணைகளையும் கொண்டுள்ளது இது. கதையில் முரண்படுத்தப்படும் கூறுகளின் அமைப்புகள் இவை. நிஜத்தை உணரும்/ஒருங்கமைக்கும் வழிக்கு அடிப்படையானது இது என்கிறது அமைப்பியம்,

கடைசி இரண்டு சங்கேதங்களும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப் பிரித்துக்காணக் கடினமானவை என்பார்கள்.

பார்த்தின் இந்த அணுகுமுறையைச் சங்க இலக்கியத்தில் பொருத்திப் பார்க்க முடியாது. ஏனெனில் அவருடைய அமைப்புக்கூறுகள் உரைநடைக் கதை பற்றியவை. சங்க அக இலக்கியங்கள் நாடகத் தனிக்கூற்றுப்பாக்களைக் கொண்டவை. கலித் தொகை போன்றவற்றின் பாக்களிலுள்ள கதையாடல்களுக்குப் பொருத்திப் பார்க்க முடியுமா என்பதை இனி நோக்கவேண்டும்.

சில வகை ஆய்வு முறைகள் சில வகைகளுக்குத்தான் ஏற்றவை. உதாரணமாக, புதுத் திறனாய்வு என்பது சென்ற நூற்றாண்டின் இருபதுகளில் தோன்றி அறுபதுகள் வரை மிகச்சிறப்பான ஆய்வுகளைத் தந்த ஒன்று. ஆனால் புதுத்திறனாய்வைப் பெருமளவு தனித்தனிக் கவிதைகளுக்கும், ஒருசில சிறுகதைகளுக்கும் பொருத்திப் பார்க்க முடிந்ததே அன்றி, நீண்ட கதையமைப்புடைய காவியம், நாவல் போன்ற வற்றிற்குப் பொருத்தி ஆராய முடியவில்லை. அது போலவே அமைப்பிய முறையையும் நீண்ட கதைகளுக்கும் தொன்மங்களுக்கும் எளிதில் பொருத்திப் பார்க்க இயலும். ஆனால் சிறிய கவிதைகளுக்குப் பொருத்திப் பார்க்க முடியுமா என்பது ஓரளவு ஐயத்திற்குரியதே

அமைப்பியம்-பார்த்துக்குப் பின்

1970 கள் வாக்கில் அமைப்பியம் பாரிசிலும் வெளியுலகிலும் அழுத்தமான கவனத்தைப் பெற்றது. காலின் மெக்காபே உள்ளிட்ட அமைப்புவாதிகளிடம் ஆங்கிலேயர்களும், அமெரிக்கர்களுமான பலர் பாரிசில் பயிற்சி பெற்றனர். அமெரிக்காவில் இதேபோன்ற கருத்துகளும் அணுகுமுறைகளும் பரவின. 1970களில் முக்கியமான ஃப்ரெஞ்சு நூல்கள் யாவும் ஆங்கிலத்தில பெயர்க்கப்பட்டன. இவற்றை பல அறிவு ஜீவிகள் விளக்கவும் முற்பட்டனர். இவர்களுள் ஜானதன் கல்லர், டெரன்ஸ் ஹாக்ஸ், ஃப்ராங்க் கெர்மோட், கேதரின் பெல்சி, டேவிட் லாட்ஜ் போன்றோர் முக்கிய மானவர்கள்.

இதற்குள் பின்னமைப்பியம் செல்வாக்குப் பெற்றுவிட்டது. பின்னமைப் பியவாதிகள் தகர்ப்பமைப்பிலும் நவவரலாற்றியல் நோக்கிலும் ஈடுபடத் தொடங்கிவிட்டார்கள். படைப்புகளில் பின்நவீனத்துவநோக்கு முதன்மை பெறலாயிற்று.

தமிழில் அமைப்பிய ஆய்வு

தமிழில் நாட்டார் கதைகள் அமைப்பிய நோக்கில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. பெரும்பாலும் பிறர் செய்த அமைப்பாய்வுகள் சரியில்லை. தமிழவன் செய்த திருப்பாவை வாசிப்பும் சரியில்லை. அதற்கு அவர் எடுத்துக்கொண்ட இருமை எதிர்வுகள் சரியின்மைதான் காரணம். தமிழில் நவவரலாற்றுப்போக்கிலும், தகர்ப்பமைப்பு

நோக்கிலும் காட்டப்பட்ட ஆர்வம் அமைப்பு ஆய்வில் காட்டப்படவில்லை.

அமைப்பியத் திறனாய்வாளர்கள் என்ன செய்கிறார்கள்?

1. பெரும்பாலும் அமைப்பிய ஆய்வாளர்கள் உரைநடைக் கதைகளை ஆராய்கிறார்கள். கவிதைகளைப் பெரும்பாலும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்துவதில்லை

-ஒரு குறித்த இலக்கிய வகையின் மரபுகள்,

-பல்பிரதித்துவத் தொடர்புகளின் வலைப்பின்னல்,

-அடியாக உள்ள உலகப்பொது கதைகூறு அமைப்பின் ஒரு மாதிரி,

-திரும்பத்திரும்ப வரும் பாணிகள், அடிக்கருத்துகள் ஆகியவற்றின் சிக்கலானஅமைப்பு

போன்ற ஏதேனுமொரு பெரிய அமைப்புடன் பனுவலைத் தொடர்புபடுத்தி நோக்குகிறார்கள்.

2. மொழியியல் விளக்குகின்ற மொழியமைப்புகளுக்கு இணையாக எடுத்துரைப்பில் உள்ளடங்கியிருக்கும் அமைப்புகளை விளக்குகிறார்கள். உதாரணமாக, ஒலியன் உருபன் போன்ற

மொழியியல் அடிக்கூறுகளைப் போன்றே தொன்மன் (மிதீம்) என்பதை லெவி ஸ்டிராஸ் உருவாக்கினார்.

3. முழுமையான கலாச்சாரஅமைப்பிற்கும், கலாச்சாரங்களின் ஊடாகவும், விஷயங்களை (அவை பண்டைத் தொன்மங்களிலிருந்து சலவைத்தூள் பிராண்டுகள் வரை எதுவாகவும் இருக்கலாம்) குறிகளின் ஒழுங்கமைவுகளாக நோக்கி ஒழுங்கான பாணி களை உருவாக்குதல், அமைப்பாக்கம் ஆகியவை உள்ளனவா என்று நோக்குகிறார்கள்.

நாம் செய்யவேண்டியது என்ன?

ஒரு முழுமையின் பகுதிக்கூறுகள் **(constituents)** தமக்குள் எவ்விதம் உறவு உடை யனவாக ஒருங்கிணைக்கப் பட்டுள்ளன என்பதுதான் அமைப்பு. அமைப்பிய ஆய்வு என்பது முக்கியப் பகுதிக்கூறுகளையும் அவற்றின் ஒருங்கிணைப்பு முறைகளையும் கண்டுபிடிக்க வேண்டும்.

இணைகள், எதிரொலிகள், மீள்நோக்குகள்-திரும்பக்கூறல்கள், முரண்கள், இருமை எதிர்வுகள், வகைப் பாணிகள் **(patterns)** ஆகியவற்றை நாம் தேடவேண்டும். பிறகு சொல்லால் ஆன வரைபடம் **(map)** போல அதன் அமைப்பை எடுத்துரைக்க வேண்டும்.

<u>காணவேண்டியவை</u> <u>தென்படக்கூடிய இடங்கள்</u>

இணைகள்	கதைப்பின்னல்
எதிரொலிகள்	அமைப்பு
மீள்நோக்குகள்-திரும்பக்கூறல்கள்	கதாப்பாத்திரம்/அடிக்கருத்து
முரண்கள்	சூழல்/பின்னணி

அமைப்பு விமரிசனம்-உதாரணம்

ஏ.கே. இராமானுஜன் ஒரு சிறந்த மொழிபெயர்ப்பாளர், தமிழ்க் கவிதைகள் பலவற்றை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்திருக்கிறார் என்பது பலருக்கும் தெரியும். அவர் சிறந்த அமைப்பிய ஆய்வாளர் என்பது பலரும் அறியாதது. நாட்டார் கதைகள் பலவற்றைச் சிறப்பாக அமைப்பிய ஆய்வுக்கு உட்படுத்தியிருக்கிறார். சங்க இலக் கியத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்த ஏ.கே. இராமானுஜன், அந்த மொழிபெயர்ப்பு நூலின் **(Poems of Love and War)** இறுதியில் ஓர் ஐங்குறுநூற்றுப் பாட்டையும், ஒரு புறநானூற்றுப் பாட்டையும் அமைப்பிய நோக்கில் விளக்குகிறார். இங்கு அந்த உதாரணங்களைக் காண்பது பயன்தரும்.

ஏ.கே. இராமானுஜன்-றி Poems of Love and War நூலில் தரும் உதாரணங்கள்

அன்னாய் வாழி வேண்டன்னை நம் படப்பைத்

தேன்மயங்கு பாலினும் இனிய அவர்நாட்டு

உவலைக் கூவற்கீழ

மானுண் டெஞ்சிய கலுழி நீரே. (ஐங்குறுநூறு 203)

இச்சொல்லாடலைப் பேசுபவள் தன் தோழியை விளிக்கிறாள். தனது வாழ் நாளில் பாதுகாப்பாக இருந்த தன் தாய்வீடு, அங்கு கிடைத்த பால், தேன் ஆகியவற்றைப் பேசுகிறாள். பிறகு தன் கணவனின் இருப்பிடம், கிடைக்கும் நீர் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடுகிறாள். அவளுடைய முதல் உடலுறவு அனுபவம், வளர்ச்சி, தன்வீட்டில் கிடைத்த பால் தேன் இவற்றைவிட இலைதழை நிரம்பிய சேற்றுநீர் இனிமையானது என்பதைக் கண்டறிந்தது பற்றியது இக்கூற்று. ஒழுங்கு, பண்பாடு, தேன்-பால், ஆகியவற்றை விட்டு இயற்கையில் கிடைக்கும் விலங்குகள் பருகிய சேற்றுநீரை உண்ணுதலுக்கு அவள் செல்கிறாள்.

அன்னாய் என்ற சொல்லுடன் இக்கவிதை தொடங்குகிறது-இங்கே தோழியை அச்சொல் குறித்தாலும், தாய் என்பது அதன் பொருள். கலுழி நீரே என்று முடிகிறது. தாயின் அரவணைப்பிலிருந்து தன் ஆண்மகனின் பாலியல் உலகிற்கு எடுத்துச் செல்கிறது. அவளுடைய படப்பை, அவனது நாடு என்னும் ஈரிடங்களும் இருவேறு நிலைகளையும், இருவேறுவித மக்களையும் குறிக்கின்றன.

தலைவனது நாடு, தலைவனைப் போன்றே இருக்கிறது. ஒருநோக்கில், இவள்தான் உவலைக்கூவல், அவன் மகிழ்ச்சி யோடு அருந்துபவன். இவளும் அதனால் மகிழ்பவள். இப்படி ஒரு சிறு கவிதை பல வேறு விஷயங்களைச் சொல்கிறது.

இம்மாதிரிக் கவிதைகள் மனிதர்கள், இடங்களின் பெயர்களைக் குறிப்பிடுவதில். அனுபவ கணத்தில் சமூகம் அற்றுப்போகிறது. மலையில் தனியிருக்கும் காதலர்கள் இவர்கள்.

இருந்தாலும் இவர்களைச் சுற்றிக் கதாபாத்திரங்கள் உள்ளனர். குடும்பம் இருக்கிறது. இதற்குக் கொடுத்துள்ள தலைக்குறிப்பு, அதுபற்றி உரையாசிரியர்கள் கூறியுள்ளவை, இதே போன்ற அடிக்கருத்துகளைக் கொண்ட பிற கவிதைகள், இவையாவும் சேர்ந்துதான் இக்கணத்தை உருவமைக்கின்றன. இந்தக் கவிதை, இதைப்போன்ற பத்தில் ஒன்று. குறிஞ்சியில் காணும் நிகழ்வுகளைப் பற்றிய 100 கவிதைகளில் இந்தப் பத்து ஒன்று.

சங்கக் கவிதைகளில் பல, நேரடியாகக் கேட்பவருக்கு அப்பால், தலைவனோ, தாயோ பிறரோ ஒட்டுக்கேட்பதற்கு உரியவை. இதனால் அவள் என்ன நினைக்கிறாள் என்பதை அவர்கள் அறிகிறார்கள். எனவே கவிதையின் கூற்றுக்கு வேறு நோக்கங்களும் இருக்கின்றன. எனவே அது பன்மைக்கூற்று **(multiple utterance)** .

இக்கவிதையில் பாதி தனக்குள் பேசுபவள்போல்தான் தெரிகிறாள் தலைவி, இருப்பினும் தோழியுடன் பேசிக்கொண்டிருக்கிறாள். ஒரு நாடகத்தில் வருகின்ற கூற்று போல இது இருக்கிறது. பேசுபவர் கபிலர் அல்ல. ஒரு கதைப்பாத்திரம். தங்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட திணைதுறை அமைப்புகளால் இம்மாதிரிக் கவிதைகள் தங்கள் சூழலைத் தாங்கள் உடனெடுத்துச் செல்கின்றன. (யார் யாருக்கு, எப்போது, என்ன, ஏன் கூறுகிறார் என்பது). அனுபவமிக்க தமிழ்வாசகர் இதைப்பார்த்தவுடனே இது ஒரு அகக்கவிதை என்பதைப் புரிந்துகொள்ள இயலும். அகம் என்ற சொல்லுக்குரிய அனைத்து அர்த்தங்களும் இங்கே பொதிந்திருக்கின்றன.

ஒரு புறப்பாட்டு வித்தியாசமானது. புறம் என்றால் வெளியிலுள்ளது, உடலின் வெளி உறுப்புகள், வீட்டுக்கு வெளியிலுள்ள முற்றம், யாவருக்கும் பொதுவானது என்றெல்லாம் பொருள்படுகிறது.

சாத்தந்தையார், போர்வைக்கோப் பெருநற்கிள்ளியைப் பாடிய புறம். **82** ஆம் பாட்டினைக் காண்போம்.

சாறுதலைக் கொண்டென, பெண்ஈற்று உற்றென,

பட்ட மாரி ஞான்ற ஞாயிற்றுக்

கட்டில் நிணக்கும் இழிசினன் கையது

போழ்தூண்டு ஊசியின் விரைந்தன்று மாதோ

ஊர்கொள வந்த பொருநனொடு

ஆர்புனை தெரியல் நெடுந்தகை போரே.

இக்கவிதையின் பொருள் போர். போரிடுவோர் பெயர்களை நாம் அறிவோம். பாட்டின் குறிப்பிலிருந்து, சோழ அரசன் பெருநற்கிள்ளி முக்காவனாட்டு ஆமூர் மல்லனோடு மற்போர் புரிய இருக்கின்றான் என்பது தெரிகிறது. இப்பாட்டின் பின்னுள்ள கதை பந்தயப்பொருள் சோழ அரசனின் நாடு என்று தெரிவிக்கிறது. அகப் பாட்டு போலன்றி, இப்பாட்டிற்கு ஒரு நிஜமான இடம், காலம், ஒரு நிகழ்வு ஆகியவை அடிப்படையாக உள்ளன.

பாட்டின் முதற்பகுதியில் காலத்தை எதிர்த்து ஓர் இழிசினனுடைய-தோல் பொருள்களைத் தைப்பவனுடைய-விரைவும் திறனும் வருணிக்கப்படுகிறது. ஞாயிறு மறைந்துகொண்டிருக்கிறது, விழாநேரம் நெருங்கிக்கொண்டிருக்கிறது. அவன் மனைவி பிரசவ வலிக்கு ஆளாகியிருக்கிறாள். தனது மனைவியின் பிரசவத்திற்கென அவன் ஒரு கட்டில் செய்தாக வேண்டும். ஒளி குறைவதன்முன் அவன் அதனைச் செய்து முடிக்கவேண்டும். பழைய உரைகாரரான பேராசிரியர், இந்தப் படிமங்கள் யாவும் சோழன் பெருநற்கிள்ளியின் திறன்மிக்க நகர்வுகளோடு நேராகத் தொடர்புடையவை என்கிறார்.

சோழ அரசனின் அவசரத்திற்கு இழிசினனுடைய அவசரம் குறைந்ததல்ல. அவனது பணியை நேரத்தோடு அச்செருப்புத்தைப்பவன் முடித்தால், அவன் மனைவி குழந்தைப் பேறடைவாள், விழா தொடங்கும். அதுபோலவே அரசன் வெற்றி பெற்றால், அவன் நாடு புதிதாகப் பிறக்கும், பகைவன் அழிவான், ஒரு விழா தொடங் கும். சமூகத்தின் இரு எல்லைகளிலுள்ள இழிசினனும் அரசனும் ஒரே மாதிரி நிலையில் வைக்கப்படுகின்றார்கள். தனது சொற்றொடர் அமைப்பாலும் ஒப்புமை யாலும் கவிதை இவ்விருவரையும் ஒன்றாக்குகிறது. விழா, ஞாயிறு மறைதல், மனைவியின் பிரசவ வலி ஆகியவை இழிசினனின் ஊசியைத் தூண்டுகின்றன. அதன் இயக்கம் அரசனின் மற்போருக்கான நகர்வுகளை ஒத்திருக்கிறது.

புறப்பாடல்களில், கீழ்மக்களிலிருந்து தொடங்கி, முழுச் சமூகமும் பாட்டுத் தலைவனின் செயல்களில் பங்குகொள்கிறது. ஒரு நிகழ்ச்சித் தொடர்-இப்பாட்டின் தொடரமைப்பில் வெளிப்படுவதுபோல- ஏற்படுகிறது. அரசனின் வெற்றியில் இவை முடிகின்றன. இழிசினன் இங்கே உருவகமாக மட்டும் அல்ல, கவிதையின் முதற் பாதியில் தன்னளவில் அவன் ஒரு முக்கியப் பாத்திரம். அரசன் அவனைப் போலத் தான். இருவரும் ஒன்றாக இயங்குகிறார்கள். அவனது ஆற்றல் அரசனை இயங்கவைக்கிறது

இப்பாட்டில் வரும் பூ ஆர்(ஆத்தி) சோழஅரசமரபின் சின்னம். அகத்தில் வருவதுபோல் அது ஒரு குறியீடு அல்ல. இதுவும் முன் கவிதையில் வந்த கூவல்போல கவிதைக்கு மையமானது. இக்கவிதை கவிஞரின் பேச்சு. அகக் கவிதைபோல ஒரு நாடகப் பாத்திரத்தின் கூற்று அல்ல.

எனவே அகமும் புறமும் தங்கள் பொருளாலும் கூற்றமைப்பாலும் வேறுபடுகின்றன. ஆனால் இவை இரண்டும் வேறுவேறும் அல்ல. பல பொதுவிஷயங்கள் இவற்றிற்கிடையில் உள்ளன, இரண்டும் ஒரே உலகின் பகுதிகள்.

இப்படி விவரிக்கும் ராமானுஜன், பிறகு அகம்-புறம், ஐந்திணைகள் போன்ற சங்கமரபுகளை விவரிக்கச் செல்கிறார். உள்ளுறை போன்றவற்றையும் சொல்கிறார். உலகியல் வழக்கு நாடக வழக்கு என்பவற்றை விவரிக்கிறார். தேவையான சங்ககாலப் பின்னணிகளைத் தருகின்றார். எனவே ஒரு கவிதையிலிருந்து தொடங்கி, அதன் அமைப்பை விவரித்து, அதை இன்னும் பெரிய அமைப்புகளின் பகுதியாகக் காணும் அமைப்பிய நோக்கு இவற்றில் விரிகிறது.

வேறு உதாரணம்

நமக்கெல்லாம் நன்கு தெரிந்த சங்கக் கவிதைதான்.

கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி
காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ
பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியல்
செறியெயிற்று அரிவை கூந்தலின்
நறியவும் உளவோ நீ அறியும் பூவே. (குறுந்தொகை 2).

இக்கவிதை பற்றிய வாசிப்பைக் கவிதைமொழி-தகர்ப்பும் அமைப்பும் என்ற நூலில் அளித்திருக்கிறேன். அதனை மறுபடி இங்கே தரலாம்.

இக்கவிதையின் சொல்லமைப்புகளுக்குள் ஒரு சிறு உட்புகுதலை நிகழ்த்தலாம். இதன் திணை துறை பற்றி எடுத்துரைக்க வேண்டியதில்லை. திணை குறிஞ்சி. கூற்று முறை, தலைவன் தலைவியின் நலம் பாராட்டுவதாக அமைவது. கூறுபவன் தலைவன். கேட்பவள் தலைவி. இக்கவிதையை இயற்றியவர் இறையனார் என்னும் சங்கப்புலவர். இவையெல்லாம் இக்கவிதை பற்றி வரன்முறையாகச் சொல்லப்படுபவை.

ஓர் ஒழுங்குமுறையோடு தவறாகப் படிக்கப்பட்ட கவிதை இது. ஒரு கவிதைக்குப் பல வாசிப்புகள் இருக்கின்றன என்பதும், அவ்வாறு இருப்பது சகஜம் என்பதும் நமக்கெல்லாம் தெரியும். ஆனால் ஒரு குறிப்பிட்ட வாசிப்புக்கு (தலைவன் தலைவியை நலம் பாராட்டல்)

முன்னுரிமை தருதல், திட்டவட்டமாக்கல், ஒரு கருத்து மையமாக்கல் என்பன இதில் நிகழ்ந்திருக்கின்றன.

இக்கவிதையின் அர்த்தத்தை மேலளவில் நோக்கினால் பின்வருமாறு அமையக்கூடும்-

"பூந்தாதினை ஆராய்ந்து உண்பதையே வாழ்க்கையாகவும், அகத்திலே சிறகுகளையும் கொண்ட தும்பியே (மேல்சாதி வண்டே)! உன் மனத்திலுள்ள முன்முடிபினைக் கூறாமல் (அதாவது நீ என் நிலத்து வண்டாதலின் நான் விரும்பியதையே கூறாமல்), நீ கண்கூடாக அறிந்ததையே சொல்லுவாயாக. நீ அறியும் மலர்களில் (எழுமையும் என்னோடு) பயிலுதல் பொருந்திய நட்பையும் மயில்போன்ற சாயலையும் நெருங்கிய பற்களையும் உடைய இவ்வரிவையின் கூந்தலைப் போன்ற நறுமணமிக்க பூக்களும் உளவோ?"

இக்கவிதையில் ஆணுக்குத் தும்பியும் பெண்ணுக்குப் பூவும் உருவகமாக நிற்கின்றனர். காலங்காலமாக இன்றுவரை- இருபத்தொன்றாம் நூற்றாண்டின் திரைப்படப் பாடல்கள்வரை பயின்றுவரும் ஒரு தேய்ந்த படிமம் இது. (பெண்ணிய நோக்கில் பார்க்கும்போது, மலர் என்பது ஓரிடத்திலே (ஒருவனையே நினைத்து) இருக்கின்ற பெண்ணையும், தும்பி என்பது பல மலர்களையும் (பல பெண்களையும்) தேடித் திரிந்துவரும் ஆணையும் குறிக்கின்றன).

கொங்குதேர் வாழ்க்கை, அஞ்சிறைத் தும்பி என்பதிலேயே ஓர் இழுவிசை அமைந்திருக்கிறது. அகம் + சிறை = அஞ்சிறை. இது அகத்திலே (உள்ளத்திலே) சிறகுடைய தும்பி. அதனால் கொங்குதேர் வாழ்க்கையை மேற்கொண்டிருக்கிறது. இப்படி எடுத்தஎடுப்பிலே ஒரே சொற்றொடருக்குள் புறம்-அகம் என்ற முரண் நிகழ்கிறது.

இரண்டாவதாக இப்பிரதியிலுள்ள பாலுறவு என்னும் செய்தியும் அதனை எதிர்த்துவரும் கற்றல்**((pedagogy)**பற்றிய சங்கேதங்களும். இவை படிக்கும் யாவருக்கும் உடன் தோன்றக்கூடியவை. இவையும் இன்றைய திரைப்படப் பாடல்கள் வரை தொடரும் தேய்ந்த ப்டிமங்களே.

இருமை எதிர்வு முரண்கள் இக்கவிதையில் (எல்லாக் கவிதைகளையும் போலவே) சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. காமம்(முன்முடிபு)-கண்டது; கொங்கு-பூ; தும்பி-பூ; காமம்(காதல்)-நட்பு ஆகிய எதிர் இணைகளைக் கவனிப்போம்.

காமம் என்பது இங்கு முன்முடிபு, விருப்பம், ஆசை, நிறைவு, கவித்துவம், படைப்பாற்றல் என்பனவற்றைக் குறிக்கிறது. கண்டது என்பது கண்கூடாக அறிந்தது, ஆராய்ந்து அறிந்தது, ஆராய்ச்சி, திறனாய்ந்து கண்ட மதிப்பீடு, பார்த்த அளவு, ஒரு பகுதி என அர்த்தம் கொள்ளும். 'காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ' என்பது தும்பிக்கு வேண்டுகோள்.

உண்மையில் இத்தலைவன் வெளியிலுள்ள ஒரு தும்பியைப் பார்த்துப் பேசவில்லை. இப்பாடல் வழக்கமாகச் சொல்வதுபோல நலம்பாராட்டலும் அல்ல. இக்கவிதையின் சொற்கள் வாயிலாக நமக்குத் தெரிவது வேறு கதை.

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி!" எனத் தலைவன் விளிப்பது தன் மனத்தைத்தான். "காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ" என வேண்டுவதும் அதைத் தான். இது ஒரு **self-reflexive poem** .. தன்னையே நோக்கிக் கொள்ளும்/ தனக்குள் ஆழும் ஒரு கவிதை. ஏன் இவ்வாறு தன் மனத்தைக் கேட்கிறான்? விடை கவிதைக்குள்.

இக்கவிதையில் ஒரு பெண்ணும் இருக்கிறாள். அவள் யார்? பலரும் இதுவரை கூறியது போல இவன் இப்போதுதான் முதன்முதலாக இயற்கைக்கூட்டத்தில் கண்ட பெண் அல்ல. அவள் அரிவை. அரிவை என்பவள் நடுவயதினள்.

இந்தப் பொருள்கோள் முக்கியமானது. காரணம், இதுவரை இந்தப்பாட்டைப் படித்தவர்கள் யாவரும் இயற்கைப் புணர்ச்சி நிகழும்போது முற்றிலும் இதுவரை அறியாத ஓர் இளம்பெண் நாணவயப்படுவது இயல்பே ஆதலின், காதலன் வண்டினை நோக்கி நலம் பாராட்டுவதுபோல், அவளது நாணத்தை நீக்குகின்றான் என்றே அர்த்தம் கொண்டனர். இம் மாதிரிப் பொருள் கொள்வதற்குச் சில

சொல்லமைப்புகள் எதிராக நிற்கின்றன. அவற்றுள் அரிவை என்னும் சொல் முக்கியமானது.

வழக்கம்போல இது இயற்கைப் புணர்ச்சி சார்ந்த கவிதை என்றே கொண்டதால், "அரிவை என்ற சொல் பருவம் குறித்ததன்று" என்று பயந்து உரை எழுதுகிறார் உ.வே. சாமிநாதையர். ஏனெனில் அது பருவம் குறித்த சொல்லாயின், பேதை-பெதும் பை-மங்கை-மடந்தை-அரிவை-தெரிவை-பேரிளம்பெண் என்ற வரிசையில் ஐந்தாவதாக வருவதாகக் கொண்டால், பெண்ணை நலம்பாராட்டல் என்பது அடிபடும்.

அவள் அரிவைதான் என்பதைப் பயிலியது கெழீஇய நட்பின் என்ற தொடரும் வலுப்படுத்துகின்றது. பயிலியது கெழீஇய என்றால் பலகாலமாகப் பழகிய என்று பொருள். எனவே அரிவையாக இருக்கும் இவள்-இவனோடு பலகாலமாகப் பழகிய நட்புடையவள்-இவனது மனைவியாதல் வேண்டும்.

ஆனால் இவன் அகத்திலே சிறகுடைய-பல பூக்களை நாடி அவற்றின் மணத்தை அறிகின்ற தும்பி. அஞ்சிறைத் தும்பி என்பதற்கு அம்+சிறை, அழகிய சிறகு களையுடைய தும்பி என்றும் கூறலாம். அப்படியானால் இவன் அழகனும் கூட. கொங்கு தேர்வதையே வாழ்க்கையாகக் கொண்ட தும்பி. சிறை என்பதற்குக் கட்டுப்படுத்தும்

இடம் என்று பொருள்கொண்டால் இவன் அகம் (இல்லம்) ஆகிய சிறை(ப்பட்ட) தும்பிதான்.

கொங்கு-பூந்தாது என்று பொருள் (உ. வே. சாமிநாதையர், குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்). கொங்கு-தேனுமாம் என இன்னொரு அர்த்தத்தையும் அனுமதிக்கிறார் உ. வே. சா. உண்மையில் இந்த இரண்டாவது அர்த்தம்தான் காலம் காலமாக நிலைபெற்ற அர்த்தம் ('தேனுண்ணும் வண்டு, மாமலரைக் கண்டு...' என இருபதாம் நூற்றாண்டுத் திரைப்படப் பாடல்களிலும் அடிக்கடி எடுத்தாளப்பட்ட உருவகம்).

சங்க காலத்தில் பரத்தையர் வழக்கம் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒன்று என்பதை நாம் அறிவோம். எனவே இவன் பல பெண்களை நாடித் திரிபவனாக இருக்கின்றான். இவ்வொழுக்கத்தை அவன் மனைவி ஏற்றுக்கொள்வாளா? அவள் முரண்படுகிறாள். அவளும் அழகுடையவள்தானே? மயிலியல், செறியெயிற்று போன்ற அடைமொழிகள் அவளும் அழகு மிக்கவள் என்பதைத்தான் எடுத்துரைக்கின்றன.

எனவே அவளைச் சமாதானப்படுத்த வேண்டிய நிலையில் இவன் இருக்கிறான். அதற்குமுன் தன்னையும் சமாதானப்படுத்திக் கொள்ள முனைகிறான். அதன் விளைவுதான் இக்கவிதை. "நீயும் பல பூக்களைப் பார்த்துவிட்டாய், அவற்றின் மணத்தைக் கண்டும்

இருக்கிறாய், ஆனால் இவள் கூந்தலின் மணத்துக்கு அந்தப் பல பூக்களின் மணமும் ஒப்பாகுமா? உன் காமத்தைச் செப்பாமல் கண்டதை (உண்மையை)ச் செப்பு" என்று அவன் மனத்தின் இன்னொருபகுதி-மனச்சாட்சி-இடித்துரைக்கிறது. அதுதான் இக்கவிதை.

எனவே, பல பெண்களின் அனுபவத்தைப் பெற்ற ஒருவன், தன் மனைவியின் அழகையும் நலத்தையும் எண்ணி, 'இதுதானே பிறவற்றைவிடச் சிறப்பானது' எனத் தனக்குத்தானே அறிவுகொளுத்திக் கொள்ளும் பாணியில் உள்ளது இக்கவிதை. இனி இக்கவிதையின் அமைப்பில் உள்ள சங்கேதங்களை நோக்கலாம்.

முதலில் தென்படுவது கதைகூறல் சங்கேதம் (புரோயரடிக் கோட்). இக்கவிதை ஓர் ஆண் பெண்ணுக்குக் கூறுவது, அவள் அழகைப் புகழ்வது என்றெல்லாம் பொருளை நாம் உருவாக்கிக்கொள்ள உதவுவது இச்சங்கேதம்தான். கதைகளில்தான் இதனை அழகாக நோக்க முடியும். சிறு கவிதைகளில் இதன் பங்கு மிகுதியல்ல.

இரண்டாவது உரைகோள் சங்கேதம் (ஹெர்மனியூடிக் கோட்). "காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ" என்ற வேண்டுகோளில் இது முதன்மையாக வெளிப்படுகிறது. கவிதையில் முதலில் வருவதே இவ்வேண்டுகோள்தான். தும்பியை விளித்து, இந்த வேண்டுகோளை எதற்கு வைக்கிறான்? எதைப் பற்றியது இந்த வேண்டுகோள்? இது

ஒரு சஸ்பென்ஸை உருவாக்குகிறது. இதைத்தான் நாம் தேடி அறியவேண்டும். இனி இவன் என்ன செய்யப்போகிறான் என்பதற்கும் இது அடிப்படையாக அமைகிறது. (இனி பலபெண்களின் தொடர்பை விட்டு இவளோடு 'ஒழுக்கமாக' வாழப் போகிறான் என்பதுதான் எதிர்பார்க்கும் முடிபு).

கவிதையில் மேம்போக்காகத் தென்படும் பொருளைவிட அதன் உள்ளர்த்தமே முக்கியமானது. ஓர் எடுத்துரைப்பின் உள்ளர்த்தச் சங்கேதம்தான் சீமிக்கோட் என்பது.

இக்கவிதையின் உள்ளர்த்தச் சங்கேதம் மிகமுக்கியமானது. ஏனெனில் அதன் வாயிலாகத்தான் இவன் பல பெண்களைச் சுற்றித் திரிபவன் என்றும் அவள் அரிவை என்றும் அறிந்தோம். இன்னும் இக்கவிதையின் படிம அமைப்பை நோக்கினால், இவன் தும்பி. அவள் மயிலியல், மயிலின் இயல்பைக் கொண்டவள். பொது நிலையில் பெண்ணைப் பூ, பூங்கொடி என்று கவிஞர் உருவகப்படுத்தினாலும், இவள் மயில் இயல் என்பதன் வாயிலாக இரு கருத்துகளை முன்வைக்கிறார்.

தும்பியைவிட மயில் பரிணாமத்தில்-அறிவில் உயர்ந்தது. எனவே இவள் அவனைவிட மேம்பட்டவள் என்ற கருத்து.

இன்னொன்று தும்பியின் மிகச் சிறிய ஒலியைவிட மயிலின் அகவுதல் அளவில் உரத்தது. எனவே இவன் குரல் சன்னமாக ஒலிக்கிறது, அவள் இவனை எதிர்த்துப் பெருங்குரல் கொடுக்கிறாள் என்ற கருத்து

நட்பு என்ற சொல், காதல் என்பதைவிட மிக அழுத்தமானது. சங்க அகப்பாக்கள் பல வற்றில் காதலைக் குறிப்பதற்காக நட்பு என்ற சொல் ஆளப்பட்டாலும் (அங்கெல்லாமும், இதன் ஆழம் கவனிக்கப்படவேண்டியது) உடல்தாண்டிய கவர்ச்சி என்னும் நிலையை இருவருமே தாண்டிவிட்டார்கள் என்பதை இச்சொல் குறிக்கிறது. அதனால் அரிவை என்ற சொல்லின் பொருளும் இன்னும் கூடுதலாக நிலைபெறுகிறது. அரிவை என்பவள் நடுவயதினள், அவள் பேதையல்ல என்பதால் ஆணின் பசப்புப் பேச்சுக்கெல்லாம் ஏமாறும் பருவத்தைத் தாண்டியவள் என்னும் கருத்தையும் இது உருவாக்குகிறது.

"காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ"-என்ற தொடருக்கு "நீ இதுவரை பெண்களிடம் கண்ட காமத்தைச் செப்பாமல் அவர்களிடம் என்னதான் கண்டு விட்டாய் சொல்" என்ற வினாவும் தொக்கி நிற்கிறது. (அதாவது உன் வாழ்க்கையில் என்ன பயன் கண்டுவிட்டாய் என்பது குறிப்பு).

இப்படிச் சொற்களின் உள்ளர்த்தங்களைக் காணச்செய்யும் ஒன்றுதான் உள்ளர்த்தச் சங்கேதம்.

இக்கவிதையின் <u>கலாச்சாரச் சங்கேதத்தினை</u>ப் பல அறிஞர்களும் இதுவரை கவனித்தே உள்ளனர். இதில் இடம்பெறும் கற்றல் சங்கேதம் இதன் கலாச்சாரச் சங்கேதமாக அமைகிறது. கொங்கு தேர் வாழ்க்கை (தேர்தல்-ஆராய்தல், ஆராய்வதை வாழ்க்கையாகக் கொண்ட), பறத்தல், காமம் செப்பாது கண்டது மொழிதல்-தான் விரும்பியதை அல்லது தனக்குப் பிடித்ததைக் கூறாமல், ஆராய்ந்து அறிந்ததைக் கூறுதல், பயிலியது கெழீஇய நட்பு போன்ற தொடர்கள் இக்கவிதையைக் கல்வித் தளத்திற்குக் கொண்டுசெல்கின்றன.

சான்றாக, மு. வரதராசனார், அஞ்சிறை என்பதற்குக் கற்பனைச் சிறகு என்ற அர்த்தமும், கொங்குதேர் வாழ்க்கை என்பதற்குத் திறனாய்ந்து வாழும் வாழ்க்கை என்ற வாசிப்பையும் தருகிறார். அஞ்சிறை, ஆய்வு வானில் பறப்பதற்கு உதவக் கூடியது

பயிலுதல் செறிந்த நட்புக்கு இடமாகிய மயிலியல்-இது மயிலியல், பயிலுதல் செறிந்த நட்புக்குரியவள் என்னும் ஏழாம்வேற்றுமைத் தொடரின் மாற்றுவடிவம். இங்கே பெண் பயிலப்படுபவள் மட்டுமே. நட்பு என்ற ஆக்கப்பெயரையும் பழங்காலத்தில் அறிதல் செயல் முறைக்கு உட்பட்டதாகவே முன்னாட்களில் கருதியுள்ளனர். "நவில்தொறும் நூல்நயம் போலும் பயில்தொறும் பண்புடையாளர் தொடர்பு" என்பது குறள். இங்கே பண்புடையாளரது நட்பிற்கு ஒரு நூலை ஆழ்ந்து பயிலுவது உவமையாகிறது. அதாவது

பண்புடையாளருக்கு ஒரு நூல் ஒப்பாகிறது. பண்புடையாளர் வாசிக்கப்படுவதற்குரிய பிரதி ஆவதுபோல், இந்தக் கவிதையிலும் பெண் பிரதி ஆக்கப்படுகிறாள். (அதனால் அவளது பண்பு மேம்பாடும் தெளிவாக்கப் படுகிறது).

கவித்துவம் என்பது உணர்ச்சி, இதயம் சார்ந்தது என்பதால் பெண்தன்மை உடையதாகவும், ஆராய்ச்சி, தர்க்கம் இவை மூளை சார்ந்தவை என்பதனால் ஆண் தன்மை உடையனவாகவும் பல ஆராய்ச்சியாளர்களால் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன. வரன்முறையாக இதயம்-உணர்ச்சி-பெண்மை எனவும் மூளை-அறிவு-ஆண்மை எனவும் பாகுபாடு செய்வது எல்லா நாடுகளிலும் வழங்குவதுதான். கவிதையும் மண் சார்ந்ததுதான். ஆனால் ஆய்வு விண்ணைத் தொடக்கூடியது.

செப்புதல் என்பது கவிதையைச் சொல்வதையும், மொழிதல் என்பது ஆராய்ச்சி செய்து மொழியுருக் கொடுப்பதையும் குறிக்கின்றன.

மேலும் ஆண், வானம் அல்லது விசும்பு என்றும் பெண்-மண், பூமி என்றும் உருவகப்படுத்தப்படுவதும் மரபுநிலை அடுக்குகளே. இங்கும் தும்பி என வானில் பறக்கின்ற உயிராக ஆணும், பூ / பூங்கொடி என மண்சார்ந்த உயிராகப் பெண்ணும் உருவகப்படுத்தப்படுகின்றனர். மயில் என்றே உருவகப்படுத்தப்பட்டாலும் அது நிலம்-மண் சார்ந்த வாழ்க்கை தான்.

இப்பெண், மயில் பயிலுமிடம் குறைவு. தேனீ அல்லது தும்பி போன்றதல்ல மயில்.

எனவே கவிதையாகப் பெண்ணும், அதனை ஆராயும் ஆராய்ச்சியாக ஆணும் இக்கவிதையில் உருவகிக்கப்படுகின்றனர்.

இக்கவிதையின் மரபுநிலை அடுக்குகள் இது ஓர் ஆணாதிக்க கலாச்சாரத்தில் எழுதப்பட்ட கவிதை என்பதையும் தெளிவாக முன்னிறுத்துகிறது. அதேபோல இயற்கையைப் பெரிதும் சார்ந்திருந்த கலாச்சாரத்தில் இயற்றப்பட்டது என்பதையும் காட்டுகிறது.

கற்றல் சங்கேதம் கலாச்சாரத் தன்மையைக் காட்டுகிறது என்றால், கவிதை பெண், ஆய்வு ஆண் என்பது குறியீட்டுத் தளத்திற்குச் செல்கிறது. பொதுவாக நமது வாழ்க்கை முறையின் தன்மையைச் சுட்டிக்காட்டுவதற்கான குறியீட்டுநிலைக்கு இது செல்கிறது. கவிதையின்றி ஆய்வு இல்லை, ஆய்வு இன்றிக் கவிதை இல்லை. (எங்கு எந்தச் சொல்லை இட்டால் சிறப்பாக அமையும் என்று கவிஞன் தன் மனத்திற்குள் செய்வதும் ஆய்வுதான்). எனவே ஒரு நிலையில் பெண்ணின்றி ஆண் இல்லை, ஆண் இன்றிப் பெண் இல்லை என்னும் அடிப்படை உண்மையை எடுத்துரைப்பதாகவும், ஆணுக்குள் பெண்தன்மையும் பெண்ணுக்குள் ஆண் தன்மையும் இயங்கியல் முறையில் இடம்பெற்றிருப்பதை எடுத்துக்கூறுவதாகவும் இதன் குறியியல் சங்கேதம் அமைகிறது. முன்பே உள்ளர்த்தச்

சங்கேதத்தில் குறிப்பிட்டவாறு, "வாழ்க்கையில் என்ன கண்டுவிட்டாய் சொல்" என்ற பொருளைக் கொண்டால், இது காமத்தின் பயனின்மை குறித்த குறியீட்டு உரையாகவும் அமைகிறது.

தனிக்கவிதைக்குள் பார்த்தின் சங்கேத அமைப்புகளைப் பொருத்துவது கடினமாயினும், ஓரளவு இக்கவிதைக்குள் ஐந்து சங்கேதங்களையும் இதுவரை பொருத்தி நோக்கினோம்.

தகர்ப்பமைப்பும் பின்னமைப்பிய வாசிப்பும்

அமைப்புவாதத்தின் இறுதிநாட்களில் பின்னமைப்பியம் பெருவழக்காயிற்று. பின்னமைப்புவாதிகளில் ஒருவரான டெரிடாவின் தகர்ப்பமைப்பு என்ற விஷயம் அமைப்பு விமரிசனத்திற்கு எதிரானது. (வழக்கமாகக் கட்டுடைத்தல் என்று கூறப்படுவது). அது ஏற்கெனவே இருக்கும் அமைப்பினைச் சுட்டிக்காட்டி, அதற்கு பதிலாக வேறொரு வாசிப்பினையும் கருத்தியலையும் நிறுவும். அதனால்தான் தகர்ப்பு + அமைப்பு எனப்படுகிறது.

சான்றாக, பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியல் என்பதில் பயிலுதல் என்ற வினை இடம் பெறுகிறதே ஒழிய இவ்வினைக்குரிய கர்த்தா யார் எனக் குறிப்பிடப்படவில்லை. வழக்கமான வாசிப்பு முறையில் பயிலுவது ஆண், பயிலப்படுவது பெண் (புத்தம்புதிய புத்தகமே,

உன்னைப் புரட்டிப் பார்க்கும் புலவன் நான்-திரைப்படப் பாடல்). இந்த வரன்முறையை நாம் எளிதாகத் தகர்க்கமுடியும். பயிலியது கெழீஇய மயிலியல் என்னும் தொடர்,

(தலைவன்) பயிலுதல் செறிந்த நட்பினை உடையவள்

(தலைவனைப்) பயிலுதல் செறிந்த நட்பினை உடையவள்

என ஆக்கிக்கொள்ள இடம் தருகிறது. அதாவது புலிகொல்யானை போன்ற தடுமாறு தொடராக இருக்கிறது. இரண்டாவது அர்த்தத்தில் பயிலப்படுபவன் ஆண் ஆதலின் ஆணை மையமாக வைத்து வாசிக்கும் வாசிப்புகள் தகர்க்கப்படும். அது மட்டுமல்ல, அவள் தன் ஆடவனைப் பலகாலம் பயின்றவள் ஆதலின் அவனை நன்கறிந்தவள் என்பதையும் காட்டும். இதுபோன்ற தகர்ப்பமைப்புகளை இந்தக் கவிதையில் எவ்வளவு துல்லியமாக மொழி ஆற்றுகிறது என்பதையும் எளிதாகக் காட்ட இயலும்.

வையாபுரிப்பிள்ளையோ, பிரதிக்கு அப்பால் சென்று, சிவபெருமான்-நக்கீரர் சம்வாதத்தைக் கொண்டு, இக்கவிதையில் ஓர் இலக்கியக் கொள்கை விவாதத்தைக் காண்கிறார். "செய்யுளானது இயற்கையிற் சிறிதும் வழுவாதிருக்க வேண்டுமென்பது ஒரு கொள்கை. செய்யுள் சாமான்ய இயற்கையில் வழுவாதிருக்க வேண்டும் என்பது தக்கதொரு நியமம் ஆகாது. மனோபாவனையாலும் கவித்துவ

சக்தியாலும் நெறிப்பட்டுச் சென்று கவித்துவ உண்மையினை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதே பிறிதொரு கொள்கை. இவ்விரு கொள்கைகள் பற்றிய விவாதமே மேற்குறித்த சரிதத்தின் உட்கிடை" என்கிறார். இதுவும் பல வேறு வாசிப்புகள் ஒரு பிரதிக்கு உண்டு என்ற வாசக எதிர்வினைத் திறனாய்வின் அடிப்படையையும், எந்த அர்த்தமும் நிலையானதல்ல, அறுதியானதல்ல என்ற பின்னமைப்பியத்தின் அடிப்படையையும் காட்டுவதாகவே அமைகிறது.

மயிலியல்/ செறியெயிற்று அரிவை /கூந்தலின் என்பது தலைவன் தலைவியை அணுகிய விதம். அதுவே நாம் பிரதியை அணுகவேண்டிய விதமும் ஆகும். முதலில் தலைவன் கண்ணில்படுவது மயிலியல். அதாவது தலைவியின் மயில்போன்ற சாயலும் நடையும். முதலில் சற்றே தொலைவிலிருந்து தலைவியை நோக்கியவிதம் இது. பிறகு இன்னும் அணுக்கம். செறியெயிற்று அரிவை என்னும் வருணனையிலும் பார்வையில் படக்கூடிய ஒன்றுதான் சொல்லப்படுகிறது (செறிந்த பற்கள் அமைப்பு. இன்னும் வாலெயிறு ஊறிய நீர் என்றாற் போலத் துய்ப்பு கூறப்படவில்லை). பிறகு நெருக்கம் மிகுதியாகிறது. அப்போதுதான் கூந்தல். இது பாலுறவுக்குக் குறியீடு. பிரதியின் முழு அனுபவம். (ரோலான் பார்த் கூறுவது போல **jouissance**)ஆக, சற்றே தொலைவிலிருந்து பிரதியின் செறிவை கவனிப்பதுவரைசென்று, பிறகு அந்தரங்கமான

உறவுகொள்ளல் வரை செல்லவேண்டும் என்று பிரதியைத் திறனாய்வாளன் அணுகவேண்டிய முறையையும் கூறுவதாகிறது. அதாவது இக்கவிதை முழு அளவில் ஒரு மேனிலைக் கவிதை **(metapoetry)** ஆகிவிடுகிறது.

பிரதிக்கு வெளியே-வரலாற்று வாசிப்பு

தொடக்கத்தில் கூறிய ஓர் ஒழுங்குமுறையோடு தவறாகப் படிக்கப்பட்ட கவிதை இது என்னும் கூற்றுக்கு வரலாம். இடைக்காலத்தில் இக்கவிதை ஒரு தொன்மத்திற்குள் பொதியப்பட்டது. அதாவது செண்பக பாண்டியனுக்குக் கற்புடைய பெண்களின் கூந்தலுககு இயற்கை மணம் உண்டா என்னும சந்தேகம் வந்ததாகவும், அதனால் அவன் தன் சந்தேகத்தைத் தீர்க்க வல்லவருக்குப் பொற்கிழி பரிசளிப்பதாக முரசறைந்ததாகவும், தருமியென்னும் பிரமசாரிக்கு உதவ சிவபெருமானே இக்கவிதையை இயற்றி அனுப்பிவைத்த தாகவும் இப்பாட்டில் பொருட்குற்றம் உள்ளது என்று நக்கீரர் வாதிட்டதாகவும் சிவபெருமானே நேரில் தோன்றி 'கற்புடைய பெண்ணின் கூந்தலுக்கு இயற்கை மணம் உண்டு' என்று வாதிட்டதாகவும், இதனை ஏற்காத நக்கீரர் நெற்றிக் கண்ணைக் காட்டினாலும் குற்றம் குற்றமே என்று எதிர்த்ததாகவும், நக்கீரரை முதலில் சிவபெருமான் நெற்றிக்கண்ணால் சுட்டாலும், பிறகு அவரது வெப்பு நோயைத் தீர்த்தருளியதாகவும், கதை. இக்கதைக்கு

ஆதாரங்களாக இரண்டினைக் கொண்டார்கள். அவை பாட்டின் உள்ளும் புறமும் உள்ளன.

முதலில் புறத்திலிருப்பது. இக்கவிதையைப் பாடியவர் பெயர் இறையனார். இறையன் என்ற சொல் அவர் பெற்றோருக்கு இறுதி மகன் என்றோ, அல்லது பல பிள்ளைகளில் எஞ்சியவர் என்றோ அர்த்தப்படுவதாகலாம். இறை + அன் + ஆர் = இறையனார்.

தவறுநேர்ந்த இடம்: இறை + அன் = இறையன் என்று ஆகக்கூடியது, இறைவன் ஆனது எப்படி? ஐகார ஈற்றுப் புணர்ச்சியில் ய் மட்டுமே உடம்படு மெய்யாக வருமே அன்றி, தப்பித்தவறிக்கூட வகரம் வருவதற்கு வாய்ப்பில்லை. ஐ என்ற வலிமை படைத்த உயிரின் தன்மை அப்படி. ய், வ் ஆக மாறியது. அதாவது பல்லிதழ்தொடாத அரையுயிர், பல்லிதழ் தொடும் அரையுயிராக மாறியது. இதற்குக் காரணத்தை மொழியியலில் தேடஇயலாது. சமூகக் காரணியில் காண இயலும். ய் நெகிழ்ச்சித்தன்மை பொருந்தியது. வ் நெகிழ்ச்சி குறைந்தது. இதற்குக் காரணத்தை சங்ககாலச் சமூகம் பல்லவர்காலப் பேரரசுச் சமூகமாக மாறுவதற்கான அடையாளமாகக் காணமுடியும்.

இக்கதை ஒரு தொன்மத்தின்-அதிகார அமைப்புப் போட்டியின் மத்தியில் வைத்துச் சுட்டப்பட்டதே ஒரு பேரரசு உருவாக்கத்தைத்தான் காட்டுகிறது. இப்படி இறையனார் என்னும் சங்ககாலப் புலவர் இறைவனார் ஆகிவிட்டார். சிவபெருமானாக

உயர்ந்துவிட்டார். இந்த நிலைமாற்றத்திலும் சரி, நக்கீர சிவபெருமான் விவாதத்திலும் சரி, அறிவை சமயம் ஆதிக்கம் கொள்ளுதல் என்னும் செயல் முறையைத்தான் காண்கிறோம். இதுவும் பேரரசு உருவாக்கத்திற்குரிய செயல்பாடே.

அகத்தில் பொதிந்த ஆதாரம் இது: 'நறியவும் உளவோ நீ அறியும் பூவே' என்ற கேள்வி. குறுந்தொகையில்-சங்க அகப்பாட்டில்-இது விடைவேண்டாத ஓர் அணிசார்கேள்வி (rhetorical question)ஏனெனில் இது நலம்பாராட்டல். ஆனால் இடைக்காலத்தில் இக்கேள்வி அத்ன் முகமதிப்புக்கு **(literally)** அப்படியே எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. அதாவது முன்பு, நலம் பாராட்டுவதற்கு, உயர்வு நவிற்சியாக, அலங்காரமாக, இவள் கூந்தலைப்போன்ற உயர்ந்த மணமுள்ள பூவை நீ கண்டதுண்டோ எனத் தும்பியிடம் தலைவன் மொழிவதாக அமைந்திருந்தது. இப்போது இக்கேள்வி உண்மையாகவே சமூகத்தின்முன் வைக்கப்படுகிறது. இவள் கூந்தலுக்கு மணம் உண்டு என்பது அப்படியே உண்மையாக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டு, இதே போலக் கற்புடைய மகளிர் அனைவர் கூந்தலுக்கும் மணம் உண்டா என்று விரிவு செய்யப்படுகிறது. அது இயற்கை மணமா, செயற்கை மணமா என்னும் பட்டிமன்றக் கேள்வியாகிவிடுகிறது. (இப்படி அணிக்கேள்வியை நேர்க்கேள்வியாக எடுத்துக் கொள்வதும் ஒரு தகர்ப்ப மைப்புதான்). இக்கேள்விக்குப் பின்னணியாக ஒரு புராணக்கதை உருவாக்கப்படுகிறது.

மேலும் இக்கதை வளர்வதற்கு தருமி ஒரு பிரமசாரி என்ற கூற்று இடமளிக்கிறது. தருமி பிரமசாரியாதலின் பெண்ணின் கூந்தலுக்கு இயற்கை மணம் உண்டா இல்லையா என்று அவனால் வாதிக்கமுடியாது. அதனால் இதுபோன்ற பாடலையும் இயற்றமுடியாது. இதனால் நக்கீரருக்கு அவன்மீது சந்தேகம் எழுகிறது. பிரமசாரியும் வாதிக்கமுடியாமல் தோற்று ஓடிப்போகிறான். பிறகு இப்பாட்டை விவாதிக்க இறைவனே வருகிறான். இறுதியில் தர்க்கம் ஜெயிக்கவில்லை, நெற்றிக்கண்தான் ஜெயிக்கிறது. அறிவைவிட வன்முறை (இராணுவம், படைபலம், உடல்சார்ந்த வலிமை) மதிப்புப் பெறுகிறது என்பது, பல்லவப்பேரரசு ஆட்சிக்காலத்தில் இக்கதை உருவான காரணத்தை விளக்குகிறது. ஒரு சாம்ராஜ்யப் பராமரிப்புக்குச் சமய நம்பிக்கை என்னும் அகஆதிக்கமும் படைபலம் என்னும் புறஆதிக்கமும் இன்றியமையாதவை என்பதை இப்பாடல் காட்டுகிறது.

சங்கப்பாக்கள் செவ்வியத் தன்மையும் கொண்டவை. நாட்டார் வழக்காற்று இயல்புகளையும் கொண்டவை. இது அவற்றின் நிலைப்படாத ஈரடித்தன்மையைக் காட்டுகிறது. சங்ககாலச் சமுதாயமும் திணைக்குறுநிலத் தலைவர்களும் நாட்டுப்புற வாழ்க்கையும் அழிந்து வந்ததையும் பெருமன்னர்கள் உருவாகிவந்ததையும் காட்டுகிறது. இவை யாவுமே சங்கச் சமுதாயம் மாறிவருகின்ற ஒரு சமூகமாக இருந்ததைக் காட்ட வல்லவை.

அதனால்தான் முழு ஆணாதிக்கம் மொழியில் செயல்படவில்லை. கவி ஞரது கருத்தளவில் அது செயல்படும்போதும் மொழி அதற்கெதிராக நிற்கிறது. அர்த்தங்களைத் தகர்க்கிறது. பொதுவாகச் சங்கக் கவிதைகள் மேலளவில் கவிஞரின் கருத்துருவ அளவில் ஆதிக்கப் பொருள் உணர்த்தினாலும், மொழியளவில் அதனைத் தகர்த்து எதிர் அர்த்தங்களை நிறுத்தும் ஆற்றல் பெற்றுள்ளன. இந்த நிலைக்கு உதாரணம், மேற்கண்ட கொங்குதேர் வாழ்க்கை கவிதை.

ஒரு தகர்ப்புப் பிரதியாக, பல்வேறு அர்த்தங்கள் கொண்ட பிரதியாக சங்ககாலத்தில் இருந்த அது, ஆதிக்கக் காலத்தில் ஒரு நிலைப்படுத்தப்பட்ட பண்டமாக மாறுகிறது. இதைச் சுற்றி ஒரு புராணக்கதை உருவமைக்கப்படுகிறது.

இப்போது, இன்றைய சமூக நிலையில்:

திரைப்படம் ஒரு பூதாகாரமான புராணிகமாக உருப்பெற்ற நிலையில் மீண்டும் இடைக்காலத் தொன்மங்கள் திரைப்படம் என்னும் புராணிகத்துக்குள் (உதாரணம், திருவிளையாடல் திரைப்படம்) நெய்யப்படுகிறது. இதன் இழைகளாகச் சமய ஆதிக்கம், பெண்அடிமைத்தனம், அரசியல் ஆதிக்கம் போன்றவை அதற்குள் வருகின்றன. மேலும் தொன்மத்திற்குள் தொன்மம், அதற்குள் இன்னொரு தொன்மம் என்றமாதிரி அமைதல், அடுத்தடுத்த ஆதிக்க அமைப்புகள் மேலும் இறுக்கம் பெறுவதையே காட்டு கின்றன.

இப்போது திருவிளையாடல் திரைப்படவசனங்கள் தனித்துக் கேட்கப்படும் நிலையிலும், இதன் தாக்கம் தனித்தன்மை உடையது. சிவாஜிகணேச சிவபெருமான் ஆதிக்கத்தின் குறியீடு, நாகேஷ் ஆகிய தருமி கவிஞனாக அன்றி ஒரு விதூஷகன் ஆகிவிடுகிறான். ஏபி நாகராஜ நக்கீரர் அறிவின் அடையாளம் என்று வைத்துப் பார்த்தோமானால், ஆதிக்கத்திற்கு அடிபணிந்து வாழும் விதூஷக அறிவு மட்டுமே இன்று வெற்றிபெறும், தூய நக்கீர அறிவு ஆதிக்க சக்தியால் அழிக்கப்படும் அல்லது தண்டித்து ஆட்கொள்ளப்படும் என்பதைக் காட்டுகின்றன.

மொழி ஒரு விளையாட்டு **(game)** கேம் என்னும் ஆங்கிலச்சொல்லுக்கு விளையாட்டு என்னும் அர்த்தமும் உண்டு. வேட்டை விளையாட்டில் துரத்தி வேட்டையாடப்படும் விலங்கு என்ற அர்த்தமும் உண்டு. மொழி வழங்கும் சமூகத்திற்குள்ளோ மொழி விளையாட்டாகவும், விளையாடப்படும் பொருளாகவும் நிற்கிறது. மொழியைக் கையாளும் நாமும் பல சமயங்களில் மொழி விளையாட்டில் ஈடுபடுகிறோம். மொழியினால் வேட்டையாடப்படும் பொருளும் ஆகிவிடுகிறோம்.

9

சங்ககாலப் போர்முறைகளும் விதிகளும்

போர்முறைகளும் விதிகளும் காலத்துக்குக் காலம் மாறிக்கொண்டே வருகின்றன. வாளையும் ஈட்டியையும் கொண்டு போரிட்ட காலத்துப் போர் முறைகள் ஒருவிதம். துப்பாக்கியையும் பீரங்கியையும் கொண்டு இரண்டு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பு போரிட்ட முறைகள் இன்னொருவிதம். டைனமைட் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பிறகு போர்முறை வேறுவிதமாக மாறியது. டாங்கிகள், போர் விமானங்கள் வந்த பிறகு போர்முறை முற்றிலும் வேறுவிதமாக மாறியது. கடைசியாக இப்போதோ அணுகுண்டு, ஹைடிரஜன் குண்டு போன்ற அணு ஆயுதங்கள், வேதியியல் நச்சுகள், உயிரியல் அழிப்புப் போர்முறைகள் போன்ற பலவிதமான அணுகுமுறைகள் கையாளப்படுகின்றன. போரின் வரலாற்றை நோக்கும்போது, தனி மனித அழிப்பிலிருந்து மாறி எவ்விதத் தொடர்புமற்ற அப்பாவி மக்களைக் கோடிக்கணக்கில் கொன்று குவிப்பதே போரின் இலட்சியமாகி இருக்கிறது. அதிலும் போர்க் குற்றங்களின் தன்மையும் நம்மை நடுங்கச் செய்கிறது.

வரலாற்றையோ நடைமுறையையோ அறியாத மக்கள் மனத்தில் இராணுவம் என்பது நாட்டைக் காப்பாற்றுவது, தேசத்தைப்

பாதுகாப்பது என்றெல்லாம் கருத்துகள் விதைக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அது ஒரு குறிப்பிட்ட அளவுதான். சாதாரணமாகப் போர் என்பது இக்காலத்தில் கிடையாது. ஏனென்றால் அது பேரழிவு, பொருளாதார நாசம் என்பது எல்லா அரசாங்கங்களுக்கும் தெரியும். நேரடியான சுரண்டல் கருதிப் போர் செய்யமுடியாத நிலையில் இன்றைய வல்லரசுகள் உலகமயமாக்கல் போன்ற கொள்ளைடியக்கும் முறைகளைக் கையாளுகின்றன. அதனால் ஆயுதங்களைக் குவித்துவைத்திருந்தாலும், இப்போதைய வல்லரசுகள் நேரடியாக அணுகுண்டுகளை வீசுவதில்லை. ஆயினும் ஈரான்மீது தாக்குதல், ஈராக் போர் போன்றவற்றில் போரின் அரக்கத்தனத்தையும் இயற்கைச் சீரழிப்பையும் நாம் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு நேரிலேயே கண்டோம்

இராணுவம் என்ற பெயரில் ஒரே இடத்தில் குவிக்கப்படும் பல்லாயிரக்கணக்கான ஆடவர்கள் ஆண்டுக்கணக்கில் குடும்பங்களைப் பிரிந்து இருந்தால் என்னென்ன நிகழும் என்பதைச் சற்றே கற்பனை செய்து பாருங்கள். இக்காலத்தில் போர்கள் எய்ட்ஸ் முதலான நோய்களைத் தோற்றுவிக்கும் ஓரினச் சேர்க்கையை உருவாக்குகின்றன. முதலாம் உலகப் போருக்குப்பிறகு ஓரினப் புணர்ச்சி இலக்கியம் என்ற தனிப்பிரிவே உருவாயிற்று. வேசியர் காலனிகளை உருவாக்குதல், பெண்களைக் கற்பழித்தல்,

பொருளாதாரச்சீரழிப்பு வரை இவர்களின் பாதிப்பு (போர் நடைபெறாத காலத்திலேயே) மிகவும் அதிகம்.

ஆனால் போர் ஏதோ உன்னதமானது, புனிதமானது போன்ற கற்பனையை ஆளும் வர்க்கம் திட்டமிட்டு உருவாக்குகிறது. சான்றோர் என்றைக்குமே போர் கூடாது என்றே கூறிவருகிறார்கள். இருபதாம் நூற்றாண்டின் போர்ச்சீரழிவுகளைப் பற்றி எண்ணற்ற திரைப்படங்களும் எடுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் நமது இராணுவ வீரர்கள் சொந்த மக்களையே கொல்லும் பாதகர்கள் என்பதை அஸாம் முதலிய மாநிலங்களில் அவர்கள் நடந்துகொண்ட முறையிலிருந்தும், நக்ஸலைட்டுகள் எனப் பெயர்வைத்து பெருமுதலாளித்துவக் கொள்ளைக்கு எதிராகப் போராடுபவர்களை அவர்கள் கற்பழித்துக் கொல்லும் முறையிலிருந்தும் அறிவுள்ளவர்கள் தெரிந்து கொண்டிருக்கலாம்.

தமிழ்மக்கள் பெரும்பான்மையினரும் பழங்காலத்தில் சீனப்படையெடுப்பு நடந்தபோது எடுக்கப்பட்ட இரத்தத்திலகம் போன்ற படங்களைப் பார்த்து மூளைச் சலவைக்கு ஆளாகி போர் என்பது புனிதமானது, இராணுவ வீரன் என்பவன் ஏதோ புனிதமான ஆசாமி என்பதுபோன்ற கற்பனையில்தான் இருந்தார்கள். அவர்களை போரின் நடைமுறைத் தன்மைகளுக்குச் சற்றேனும் அறிமுகப்படுத்தி அதிர்ச்சி வைத்தியம் கொடுத்தது, முன்னாளில் ஜெயவர்த்தனாவும்,

கடந்த ஆறேழு ஆண்டுகளில் இராஜபட்சேவும் தங்கள் இராணுவத்தைவிட்டுச் செய்யவைத்த செயல்கள்தான். ஆனால் உத்மானிய துருக்கர் காலத்திலிருந்தே, செங்கிஸ்கான் தைமூர் காலத்திலிருந்தே, புனிதமான சிலுவைப்போர்கள் காலத்திலிருந்தே போர் நடைமுறைகள் என்பவை கொலை, உறுப்புகளைச் சிதைத்தல், கற்பழிப்பு, பொருளாதார நாசம் என்பவைதான் என்பது எத்தனை பேருக்குத் தெரியும்? உலகில் மதம் சார்பாக நடந்த போர்களே அதிகம் என்பது வரலாற்றாய்வு கூறுவது. ஆனாலும் அவற்றிற்கும் அடிப்படையாக பொருளாதாரக் காரணங்கள்தான் பின்னணியில் இருந்தன.

இப்படி இன்றைய போர் நடைமுறையையும் வரலாற்றையும் பார்க்கும்போது சங்ககாலச் சமுதாயத்தில் போர் நடந்திருக்கும் விதங்கள் மிகவும் போற்றத்தக்கவையாகவே காட்சியளிக்கும். ஆனால் தனிமனித அடிப்படையில் ஒருவருக்கொருவர் நேருக்குநேர் வாளைக் கொண்டு போரிட்டாலும், விமானத்திலிருந்து அணுகுண்டு வீசி ஒரே நொடியில் ஐந்து லட்சம் பேரை அழித்தாலும், போர் போர்தான். ஏன் மனிதன் கூட்டங்கூட்டமாகத் தன் இனத்தையே அழிக்கிறான் என்பதன் உளவியல் பின்னணிகளை இன்னொரு சமயம் பார்க்கலாம். ஆனால் விலங்குகள்கூடத் தங்கள் இனத்தையே பெரும் எண்ணிக்கையில் அழிப்பதில்லை, உணவுக்குத் தவிரப்

பிறசமயங்களில் கொலை செய்வதில்லை. மனிதன் பெற்றிருக்கும் 'நாகரிகம்' நம்மை வியக்கவைக்கிறது!

சங்க இலக்கியமும் தொல்காப்பியமும் ஏறத்தாழ இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் இயற்றப்பட்டவை. அக்காலத்தில் நிகழ்ந்த பல போர்ச் சம்பவங்களைப் புறநானூறும் பதிற்றுப்பத்தும் விளக்குகின்றன. தொல்காப்பியத்தில் புறத் திணையியலும் போர்ச்சம்பவங்களைப் பற்றியே எடுத்துரைக்கிறது.

வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் என்ற ஏழு திணைகளாகப் புறப்பொருளை வகுத்துக் கவிதை இயற்றலாம் என்பது தொல்காப்பியத்தின் கருத்து. இவற்றில் காஞ்சி, பாடாண் ஆகிய இரண்டினைத் தவிரப் பிற ஐந்து திணைகளும் போர் தொடர்பானவை. புறநானூற்றில், காஞ்சி, பாடாண் ஆகிய திணைகளும், பிற்காலத்தில் சேர்க்கப்பட்ட பொதுவியல் என்ற திணையும் முதன்மை பெறுகின்றன. போர்த்திணைகள் அவ்வளவாகப் பாராட்டப்படவில்லை. இது ஒரு நல்ல போக்கு என்றே கூறவேண்டும். காஞ்சி என்பது பொதுவான மானிட நிலையைப் பாடுவது, பாடாண், அரசர்களையும் தலைவர்களையும் புகழ்வது, பொதுவியல் அறிவுரைகளை உரைப்பது என்று இன்றைய நோக்கில் பொதுவாகக் கூறலாம். ஆகவே புறநானூற்றில் போர்நிகழ்வுகள் குறிக்கப்படுவன குறைவு என்பதில் ஐயமில்லை.

அகப்பாக்களில் அறநோக்கு வகுக்கப்பட்ட அளவுக்குப் புறப்பாடல்களுக்கான அறநோக்கு வரையறுக்கப்படவில்லை. சங்கப்பாக்களின் அறநோக்கு இன்றைய அறநோக்கும் அல்ல. சான்றாக, சங்க இலக்கியத்தில் பரத்தைமை ஒழுக்கம் இயல்பான ஒன்றாக ஏற்கப்படுகிறது.

புறத்திணை இயலில் போர்த் தொடர்பான ஐந்து இயல்களிலும் வீரர்கள் நிகழ்த்தும் சம்பவங்கள் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றை நேரடி வாழ்க்கையில் கண்ட காட்சிகளின் வாயிலாகவே தொல்காப்பியர் பெற்றார் என்று கொண்டாலும், அவை சம்பவங்கள்தானே ஒழிய நியமங்கள் அல்ல. உதாரணமாக, படை செல்லுகின்ற ஆரவாரம், நற்சொல்லை ஆராய்தல், பிறர் அறியாமல் ஒற்றறிதல், சூழ்ந்தவர்ளை அழித்தல், பசுக்கூட்டத்தைக் கவர்தல், அப்போது பகைவரோடு செய்யும் சண்டை, பசுக்கூட்டத்தைத் தன் நாட்டுக்குக் கொண்டு வருதல், அதைப் பங்கிடுதல், கள்ளுண்டு மகிழ்தல் போன்றவை வெட்சித் திணைக்குரிய துறைகளாகச் சொல்லப்படுகின்றன. இவையாவும் போரின் தொடக்கநிலையில் நிகழக்கூடிய சம்பவங்கள்.

இதுபோலவே பிற திணைகளிலுள்ள துறைகளும் போர்ச்சம்பவங்களாகவே அமைந்துள்ளன. புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து போன்ற இலக்கியங்களிலோ சம்பவங்கள்தான்

வருணிக்கப்பெற இயலும் என்பது நாம் அறிந்ததே. இவை எதுவும் போருக்கு இலக்கணம் அல்ல.

போரின் ஐந்து நிலைகள்

தொல்காப்பியர் ஐந்து புறத்திணைகளில போரின் ஐந்து நிலைகளைக் குறிப்பிடுகிறார். அந்த ஐந்து நிலைகளுக்கும் ஐவகைப் பூக்களை அணிந்தனர் வீரர்கள். பழங்காலத்தில் வீரர்கள் வட்டுடை என்ற தனியான உடையை அணிந்தனர் என்று தெரிந்தாலும், அவர்களுக்கெனத் தனித்தனி சீருடைகள் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. அதனால் பூக்களை வீரர்கள் அணிந்தனர் என்று கருதலாம். தொல்காப்பியர் கூறுவதன்படி, ஆநிரை கவர்தல் போரின் தொடக்கமாய் அமைந்தது. ஆநிரை கவர்வோர் வெட்சிப் பூ அணிந்துகொள்வர். அவர்கள் நற்குறிகண்டே தங்கள் பணியினைத் தொடங்கினர். வீரர்கள் நற்சொல் அல்லது விரிச்சி கேட்க ஊருக்குள் சென்று நோக்குவர். பின் உளவு பார்ப்பர். ஆநிரைகளைக் கவர்வதைத் தடுப்பவர்களுடன் போர் தொடுப்பர். பின் வெற்றிக்குரிய தெய்வமான கொற்றவையை வணங்கி உண்டுகள் குடித்துக் கொண்டாடுவர்.

ஆநிரைகள் அக்காலச் செல்வ இருப்பு. அதனால்தான் மாடு என்ற சொல்லுக்கே செல்வம் என்ற பொருள் எழுந்தது. பெற்றம்

(கால்நடைக்கூட்டம்) என்ற சொல் செல்வத்தைப் பெறுதல் என்ற சொல்லின் அடிப்படையாக அமைந்தது. எனவே ஆநிரைகவர்தல் என்பது இன்னொருவனுடைய செல்வத்தைத் திருடும் செயலே ஆகும். பசுக்களைக் காப்பாற்றவேண்டும் என்ற நோக்கைவிட, எதிரியின் பசுக்கூட்டமாகிய செல்வத்தைக் கொள்ளையடித்தலே ஆநிரை கவர்தலின் நோக்கமாக இருந்தது. இது எதிரி அரசனுக்கு இந்த அரசன் படையெடுப்பதைக் குறிக்கும் சூசகமாகவும் அமைந்திருக்கலாம். ஆனால் அரசனுக்காக அன்றி, தனிமனித நிலையிலும் ஆநிரை கவர்தல் (கால்நடைத் திருட்டு) நடைபெற்றதைப் பிற்கால நூல்கள் காட்டுகின்றன.

களவு மேற்கொள்ளுதல் (ஆநிரை கவர்தல்) வெட்சி என்றால் அதற்கான அற அடிப்படை என்ன? அரசன் படையெடுக்கப்போகிறான், அதனால் அதற்கு முன் னோடியாக ஆநிரைகளை இன்னொரு நாட்டிற்குள் புகுந்து திருடுகிறான் என்பது அறவொழுக்கத்தின் பாற்பட்டதாகுமா?

தொல்காப்பியமோ சங்க இலக்கியங்களோ போர்ச்சம்பவங்களுக்கு அடிப்படையான விதிகளையும் கூறியிருக்கலாம். சான்றாக, வெட்சித்திணை என்பது வேற்றுப்புல அரசனின் ஆநிரை கவர்தல் பற்றியது என்பது புலனாகிறதே அன்றி, எந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் அதை மேற்கொள்ளவேண்டும், எந்த விதிகளைப் பின்பற்றி

வெட்சிப்படைகள் செல்ல வேண்டும், ஆநிரை மேய்ப்பவர்களை அவர்கள் எப்படி நடத்த வேண்டும் என்பது பற்றியெல்லாம் விதிகள் இல்லை. சேர சோழ பாண்டிய அரசுகள் தோன்றுவதற்குமுன்பு, அக்கால அரசுகள் சிற்றரசுகள் என்று வைத்துக் கொண்டாலும் ஒரு சிற்றரசின் சுற்றளவு நூறுமைல் வரை இருக்கலாம். குறுக்கு நெடுக்காக 20-25 மைல்கள் இருக்கலாம். சில நூறு கிராமங்கள் அப்பகுதியில் இருக்கக்கூடும். அவ்வாறாயின் ஆநிரை கவர வருபவர்கள் எல்லையிலே கண்ணில் படும் ஆநிரைகளைக் கவர்வார்களா, அல்லது அரசனைத் தேடிச்சென்று அவனுக்குரிய ஆநிரைகளைக் கவர்வார்களா என்பதும் தெரியவில்லை.

ஆநிரைகளை மீட்பவர்கள் கரந்தைப்பூ அணிந்து போரிடுவது வழக்கம்.

பகைவர் நாட்டைக் கவர விரும்பும் மன்னன் வஞ்சிப்பூ அணிந்து செல்வது வழக்கம். போரின் இறுதியில் பகைவர் நாடு எரிக்கப்படும். தமக்கு அடங்கித் திறை செலுத்தாத நாட்டின்மீது மீண்டும் போர்தொடுக்கப்படும். இப்போரில் உதவு வோர்க்கு மாராயன் என்று பட்டமளிப்பது பிற்காலத்து வழக்கு. போர்க்காலத்தில் வீரர்களுக்குப் பெருஞ்சோற்று உருண்டைகள் அளிப்பது வழக்கம்.

கோட்டைப் போரில் ஈடுபடுவோர் உழிஞைப்பூ சூடிக்கொள்வர். முற்றுகைப் போர் உழிஞைப் போர் எனப்படும். முற்றுகையை

முறியடிக்கும் போர் நடவடிக் கைகள் நொச்சி எனப்படும். கோட்டைக்குள் இருப்பவர் வெற்றியடைவதும் உண்டு, வெளியிலிருந்து தாக்குவோர் வெற்றியடைதலும் உண்டு. தாக்கச் செல்வோர் வெற்றி பெற்றால் அதன் அடையாளமாக மண்ணுமங்கலம் (வெற்றி நீராட்டு) நடைபெறும்.

கோட்டைக்கு அப்பால் வெட்ட வெளியில் இருபெருவேந்தரும் போர்புரிவது தும்பைப்போர் ஆகும். போரிடுவோர் தும்பைப் பூ சூடிக்கொள்வர். இப்போரில் தான் நால்வகைப் படைகளும் பயன்படுத்தப்படும்.

போரில் வெற்றிபெற்றோர் வாகைப் பூ சூடுவர். யானைமீதிருந்த வேந்தனைக் கொன்ற மற்றொரு வேந்தன் தன் வாள்வீரர் சூழ ஆரவாரம் செய்தல் ஒள்வாள் அமலை எனப்பட்டது. இவை யாவும் தொல்காப்பியத்தினால் தெரியவரும் செய்திகள். சேவியர் தனிநாயகம் அடிகள், இவை யாவும் பழங்காலச் சமூகத்தின் எச்சங்க ளாகவும் நினைவுகளாகவும் இருந்து எழுதப்பட்டவையே அன்றி, உண்மையில் சங்க காலத்தில் நிகழ்ந்தவை அல்ல என்கிறார். அகத்திணையைப் படைக்கக் கவிதை மரபுகள் வகுக்கப்பட்டது போல, புறத்திணையைப் படைக்கத் தொல்காப்பியர் வகுத்த கவிதை மரபுகள் இவை என்று நாம் முடிவுசெய்யலாம்.

போர் விதிகள்

சமஸ்கிருதத்தில் கவுடலீயம் என்ற அரசியல் நூல் இருப்பதுபோலத் தமிழில் எதுவும் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. எனவே ஓர் அரசன் எப்படிப் படைகளை நிர்வாகம் செய்ய வேண்டும், அதற்கு எவ்வளவு பொருள் செலவிடவேண்டும், போர்க்களத்தில் பயன்படுத்த வேண்டிய நியமங்கள் என்ன என்பனவற்றையெல்லாம் தமிழில் நேரடியாக அறிய வழியில்லை. கிடைக்கும் சில இலக்கியக் குறிப்புகளை வைத்து யூகிக்கவேண்டிய நிலையில்தான் நாம் இன்று இருக்கிறோம். போருக்கு இலக்கணம் கூறும் புறநானூற்றுப பாக்களிலும் பார்ப்பனர்களுக்கு ஆதரவான கூற்றுகளே இடம்பெறுகின்றன. பசுக்களைக் கொல்லக் கூடாது, பசுப்போன்ற பார்ப்பனரைக் கொல்லக் கூடாது, புதல்வரைப் பெறாதவர்களைக் கொல்லக்கூடாது போன்ற விதிகள் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

"ஆவும் ஆனியல் பார்ப்பன மாக்களும்,

பெண்டிரும் பிணியுடையீரும், பேணித்

தென்புல வாழ்நர்க்கு அருங்கடன் இறுக்கும்

பொன்போற் புதல்வர் பெறாஅதீரும்,

எம் அம்பு கடிவிடுதும் நும் அரண் சேர்மின் என

அறத்தாறு நுவலும் பூட்கை"

என்று பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதியை நெட்டிமையார் பாடிய புறநானூறு 9ஆம் பாட்டினால் அக்காலப் போர்களில் எவ்வாறு அறப்போர் என்ற கருத்து செயல் வடிவம் பெற்றது, எவரையெல்லாம் கொல்லக்கூடாது என்று கருதினார்கள் என்னும் விளக்கம் தென்படுகிறது.

புதல்வரைப் பெறாதவரைக் கொல்லக்கூடாது என்ற விதி இருப்பதைப்போல புதல்வியை (மகளை)ப் பெறாதவர்களைக் கொல்லக்கூடாது என்ற விதி இல்லை. ஏனென்றால் 'புத்' என்ற நரகத்தை அடையாமல் ஆன்மாவைக் காப்பாற்றக் கூடியவன் மகன் மட்டுமே. மகள் அல்ல. இவ்வாறு பார்ப்பன ஒழுக்கங்களே புறநானூற்றில் விதிகளாகச் சொல்லப்படுகின்றன. பெண்களைக் கொன்றுவிட்டால் சந்ததி அற்றுப் போய்விடும், பிறகு போரிடுவதற்கு ஒருவரும் இருக்கமாட்டார்கள் என்பதால் பெண்கள் போரில் விதிவிலக்குப் பெறுகிறார்கள்

சங்ககாலத்தில் போருக்கெனச் சில ஒழுங்குமுறைகள்-பார்ப்பனச் சார்பானவையாக இருப்பினும்-இருந்தன என்பதைத்தான் மேற்கண்ட அடிகளில் வரும் அறத்தாறு நுவலும் பூட்கை என்ற தொடர் காட்டுகின்றது. பழங்காலத்தில் நேருக்கு நேர்வாள், வில், ஈட்டி முதலியன கொண்டு போரிடும் முறையே இருந்தது. எந்தச் சமூகத்திலும்-மிகப் பழமையான குடிகள் உட்பட-சண்டைக்கெனச் சில

விதிகள் இருக்கவே செய்யும். சான்றாக நேருக்குநேர் ஆட்கள் போரிடும் பழங்கால முறையில், எந்த நாட்டிலும் முதுகில் தாக்குவது ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதில்லை.

புறமுதுகிட்டு ஓடும் எதிரியையும் ஆடைகழன்ற நிலையில் நின்றோரையும் மேய்ச்சல் நிலத்தில் வீழ்ந்தோரையும் நீரில் பாய்ந்தோரையும் படைக்கலமின்றி நிர்க் கதியாய் நிற்போரையும் தாக்குதல் கூடாது என்பவை பொதுவான அக்கால விதிகள் என்று கூறலாம்.

சங்ககாலச் சமுதாயம்

புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்தின் வழி காணுகின்ற சங்கச் சமுதாயம், மாறிவந்த ஓர் அமைப்பு. சங்ககாலத்தின் தொடக்கப்பகுதியில் வேள் பாரி, வல்வில் ஓரி, மலையமான் திருமுடிக்காரி, அதியமான் போன்ற சிற்றரசர்களும் பண்ணன் போன்ற ஊர்த்தலைவர்களும் மிகுதியாக இருந்தனர். ஆனால் கொஞ்சம்கொஞ்சமாக இவர்களை அழித்துச் சேர சோழ பாண்டியர் என்னும் மூவேந்தர் செல்வாக்குப் பெற்றனர். இந்த மாற்றத்தைச் சங்கப்பாக்கள் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. மூவேந்தர்களும், சிற்றரசர்களுடன் போரிட்டது நாட்டைக் கொள்ளை கொள்வதற்காக என்றால், சிற்றரசர்கள், தங்களுக்குள் அப்பெரு வேந்தர்களின் (ஆதரவு வேண்டி) சார்பாகப் போரிட்டனர்.

புறநானூற்றில் சில பாக்கள் மூவேந்தர்கள் பிற சிறுவேந்தரை ஆக்கிரமித்ததைக் கூறுகின்றன. ஆக்கிரமிப்பவர்கள் சார்பாகவே விதிகள் வகுக்கப்படுவதும், வரலாறு எழுதப்படுவதும் காலங்காலமாக நாம் காணும் உண்மை. எனவே ஆக்கிரமிப்பவர்கள் சார்பாக,

"ஒருவனை ஒருவன் அடுதலும் தொலைதலும்

புதுவது அன்று இவ்வுலகத்து இயற்கை"

என்று கொள்கையே வகுக்கிறார் இடைக்குன்றூர் கிழார். இது நெடுஞ்செழியன் என்ற பெரும் வேந்தனுக்கெனப் பாடப்பட்ட புறம் 76ஆம் பாட்டு. அதாவது உலகில் இயற்கையாகவே ஒருவனோடு ஒருவன் போரிடுவதும் ஒருவனை ஒருவன் கொல்லுதலும் நடைபெற்று வருகிறது என்பது பொருள். போரில் பிறரை அழிப்பவர்களுக்கு மிகச் சாதகமான பாட்டு இது. பாதிக்கப்பட்ட தலைவன் ஒருவனின் சார்பாகப் பாடியிருந்தால், 'கொல்லாமையே இவ்வுலகத்து இயற்கை' என்று பாடியிருந்தாலும் இருப்பார். ஆனால் பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்கு, தோல்வியுற்றவர்களுக்கு யாரும் ஆதரவு இல்லை என்பது உண்மை.

வீரத்தின் பெருமிதமும் வாழ்க்கைமதிப்புகளும்

சங்க கால அரசர்கள், போரினால் பெற்ற வெற்றிகளைத் தங்கள் பெயருடன் இணைத்து-தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற நெடுஞ்செழியன், ஆரியப்படை கடந்த நெடுஞ்செழியன் என்பது போலப் பெருமைப்பட்டுக்கொண்டனர். போரில் இறந்தாலும் குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளிவளவன், கூடகாரத்துத் துஞ்சிய கிள்ளி வளவன் என்று பெயரிட்டு அழைக்கப்பட்டதனால் அவர்களது வெற்றிப் பெருமிதம் புலனாகிறது.

கரிகால் வளவன் போரில் பெருஞ்சேரல் இரும்பொறை என்ற சேர அரசனைக் கைதுசெய்து சிறையில் அடைத்திருந்தான். முதுகில் எவ்வாறோ புண்பட்டதை எண்ணி இரும்பொறை வடக்கிருந்து உயிர்நீக்க முடிவுசெய்தான். அதனால் "மிகப்புகழ் உலகம் எய்தப் புறப்புண் நாணி வடக்கிருந்த சேர மன்னன்" என வெண்ணிக் குயத்தியாரால் குறிக்கப்படுகிறான். கரிகால் வளவனைப் பாடும் வெண்ணிக் குயத்தியார், அவன் நின்னினும் 'நல்லன் அன்றே' என்று பாடுவதைப் புறநானூறு **66** காட்டுகிறது. "முதுகில் காயம்படச் செய்த உன்னைவிட, அதற்கு வெட்கப்பட்டுப் பட்டினிகிடந்து புகழ் உலகம் அடைய முயலும் அவன் அல்லவா நல்லவன்" என்ற கருத்து இப்பாட்டில் இடம்பெறுகிறது.

போருக்குப் புறப்படும் அரசர்களும் வீரர்களும் வஞ்சினம் உரைப்பதைக் காண்கிறோம். போர்க்களத்தில் ஒரு குறித்த

சாதனையைச் செய்யாவிட்டால் இன்னின்னவன் ஆகுக என்று மன்னர்கள் வஞ்சினம் உரைப்பது வழக்கம். புறநானூற்றில் மூன்று அரசர்கள் (பூதப் பாண்டியன், நெடுஞ்செழியன், நலங்கிள்ளி) இவ்வாறு வஞ்சினம் உரைத்துள்ளனர். சான்றாக, நெடுஞ்செழியன், "நான் பகையரசர்களைத் தாக்கி வென்று, அவர்கள் முரசத்தைக் கைப்பற்றவில்லை என்றால், என் குடிமக்கள் என்னைக் கொடியவன் என்று தூற்றுவார்களாக, மாங்குடி மருதன் முதலிய புலவர்கள் என்னைப் பாடாமல் விடுவார்களாக, நான் இரப்போர்க்கு இல்லை என்று கூறுவேன் ஆகுக" என்று கூறுவது, அக்கால அரசர்கள் எவ்வித மதிப்பு களைத் தலையானவையாகக் கருதினார்கள் என்பதைக் காட்டுகிறது.

இவற்றை வீரயுகத்திற்குரிய மதிப்புகள் என்று கணித்து இவை போன்றவை முதன்மை பெற்றுக் காணப்படுவதால் சங்க இலக்கியத்தில் சில புறநானூற்றுப் பாக்களை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்த ஜி. யு. போப் அவற்றிற்கு **Tamil Heroic Poems** என்ற பெயர் தந்தார். இதற்கு ஏறத்தாழ ஐம்பதாண்டுகளுக்குப் பின்னால் சங்க இலக்கியத்தை ஆராய்ச்சி செய்த கைலாசபதியும் **Tamil Heroic Poems** என்னும் தலைப்பில்தான் ஆய்வு செய்திருக்கிறார். அதன்பின் மிகச் சிறப்பான முறையில் சங்கஇலக்கியத்தை மொழிபெயர்த்த ஏ.கே. இராமானுஜன் அதற்குக் கொடுத்த பெயர் Poems of Love and

War. இவையெல்லாம் சங்க இலக்கியப் புறப்பாக்களில் காணப்படும் வீரத்தன்மையை வலியுறுத்துவனவாக உள்ளன.

பழங்காலத்தில் போரினால் பரத்தையர் என்ற தனிஇனமே உருவாயிற்று. சங்க இலக்கியங்கள் மருதத்திணை என்ற பெயரில் பரத்தையர் தொடர்பை நியாயப்படுத்துகின்றன.

படைப்பிரிவுகள்

அரசனுக்கு இருக்கவேண்டிய அங்கங்கள் ஆறினுள் முதலாவதாகக் கூறப்படுவது படை. பிற ஐந்து-குடிமை, கூழ், அமைச்சு, நட்பு, அரண் என்பவை. எனவே தமிழக மன்னர் யாவரும் படை வைத்திருந்தனர் என்பதை உணரலாம். யானை குதிரை தேர் காலாள் என்னும் நால்வகைப்படைகளோடு கப்பற்படையும் இருந்தது. சங்ககாலத்திலிருந்தே இந்தியாவில் தமிழ் மக்கள் மட்டுமே கப்பற்படை வைத்திருந்தனர்.

யானைப்படை மிக இன்றியமையாத ஒன்று. ஆனால் முன்னணிப்படையில் பயன்படுவதில்லை. பின்னால் சென்று எதிரிகளைப் பெரிய எண்ணிக்கையில் அழிக்கவும், அரண்களை உடைக்கவும் யானைகளே உதவும். அரசனும் முதன் மையான படைத் தலைவர்களும் யானைமீது சென்றனர். எண்பேராயத்தின் உறுப்பினர்களில் ஒருவர் யானை வீரர். இவரை யானைப்படைத்

தலைவர் எனக்கருதமுடியும். யானைகளுக்கு மதுவூட்டி வெறியேற்றி அழைத்துச் சென்றனர். வலிமை மிக்க கோட்டை வாயில்களைத் தாக்கி உடைப்பதற்கு யானைகளைப் பயன்படுத்தினர்

குதிரைப்படை விரைந்து தாக்குவதற்குரியது. எனவே முன்னணிப்போரில் அதன் பயன் மிகப் பெரிது. எண்பேராயத்தின் உறுப்பினர்களில் இன்னொருவர் இவுளிமறவர். இவரைக் குதிரைப்படைத் தலைவர் எனக் கருதலாம். போருக்கான குதிரைகள் எப்போதுமே அரபு நாட்டிலிருந்துதான் நம் நாட்டிற்கு இறக்குமதியாயின. பாண்டிய அரசன் 4000 குதிரை வீரர்களை வைத்திருந்ததாக மெகஸ்தனிஸ் (கி.மு.4ஆம் நூற்றாண்டு) கூறுகின்றார். ஆனால் அக்காலத்தில் குதிரைகளுக்கு இலாடம் அடித்துப் பயன்படுத்தாமையால் ஏராளமான குதிரைகள் விரைவில் இறந்துவிட்டன என்றும் தமிழர்களுக்குக் குதிரைகளைச் சரிவரப் பயன்படுத்தத் தெரியவில்லை என்றும் வாசப் கூறுகிறார்.

தேர்ப்படையும் பழங்கால மன்னர்களுக்கு உண்டு. உருவப் பஃறேர் இளஞ்சேட் சென்னி என்ற சோழன் பல அழகிய தேர்களை உடையவன் என்று அவன் பெயரிலிருந்தே தெரிகிறது. அக்காலத்தில் தேர்செய்யும் தச்சர்கள் சிறப்பாக மன்னனால் பணியமர்த்தப் பட்டிருந்தனர். தேர்கள் குதிரைகளால் இழுக்கப்பட்டன.

காலாட்படையில் மறவர், எயினர், வேடர், மழவர், மள்ளர், பரதவர், மலையர், ஒளியர், கோசர் போன்ற பல இன வீரர்கள் இருந்தனர். யவனர்களும் படைவீரர்களாகப் பணியாற்றினர். மழவர்கள் அடிக்கின்ற கோலுக்கு அஞ்சாது மேன்மேலும் சீறிவருகின்ற நாகம் போல அஞ்சா நெஞ்சம் கொண்டவர்கள் என்று இலக்கியங்கள் சிறப்பிக்கின்றன. முன்னணிப்படைப் பிரிவு தூசிப்படை எனப்பட்டது. இறுதியாக வரும் படை கூழை எனப்பட்டது.

கடல் வாணிகத்திற்குப் பாதுகாப்பளிக்கவும், கடற் கொள்ளைக்காரர்களை அழிக்கவும் கப்பற்படை பயன்பட்டது. கரிகாலன் இலங்கைமீது படையெடுத்துச் சென்று கைதிகளைப் பிடித்துவந்ததற்குக் காரணம், அவனிடம் வலிமைமிக்க கப்பற்படை இருந்தமையே. கடல் அரண் அமைத்து கடற்கொள்ளையில் ஈடுபட்ட கடம்பர்களை ஒழித்துக் 'கடல்பிறக்கோட்டிய' என்னும் சிறப்புப்பெற்றான் சேரஅரசன் செங்குட்டுவன்.

வேல் வாள் வில் அம்பு கோல் ஆகியவை சங்ககாலப் படைக்கலங்கள். வேலும் வாளும் எஃகினால் செய்யப்பட்டதால் எஃகம் எனப்பட்டன. வேல்வடித்துத் தருவதற்கெனக் கொல்லர்கள் இருந்தனர். வாள் தகுந்த உறைகளில் இடப்பட்டிருந்தது. மன்னனின் வாள் நுண்ணிய அழகிய வேலைப்பாடுகளையும் விலை யுயர்ந்த கற்களையும் உடையதாயிருந்தது. அம்பு அறாத் தூணியில் அம்புகள்

வைக்கப்பட்டிருந்தன. சுற்றி எறியவல்ல கனமான திகிரி (சக்கரம்), கவண் ஆகியவையும் பயன்படுத்தப்பட்டன

கொல்லிமலைத் தலைவன் ஓரி, அம்பு எய்வதில் வல்லவனாதலின் வல்வில் ஓரி எனப்பட்டான். பலவேல்களை ஒருங்கே வீசுவதில் வல்லவனாதலின் பெரு விறற்கிள்ளி என்ற சோழ அரசன் பல்வேல் தடக்கை என்ற சிறப்புப் பெற்றிருந்தான்.

மேற்கூறப்பட்ட ஆயுதங்களைச் சமாளிக்கத்தக்க கேடயங்கள் இருந்தன. அவை இரும்பினாலும் தோலினாலும் செய்யப்பட்டன. உடலில் போர்த்திக் கொள்ளும் கவசமும் இருந்தது.

போர் நடவடிக்கைகள்

போரைத் தொடங்குவதெனத் தீர்மானித்தவுடன் படைக்கான போர்வீரர்களைத் திரட்டுவதற்குத் தூதுவர்களை அனுப்புவது வழக்கம் ஆகலாம். சிலப்பதிகாரம் முதலிய பிற்கால இலக்கியங்கள் இதனைக் குறிப்பிடுகின்றன. மறவர், எயினர், மழவர் போன்றவர்கள் போரில் சேர்ந்தனர். படை புறப்படுவதற்கு முன் நன்னிமித்தங்கள் பார்க்கப்பட்டன. படை புறப்படுவதற்கு முன்னர் நல்ல நாளில் வாளைப் புனித நீராட்டி குடை முரசு ஆகியவற்றுடன் அணிவகுப்பு நடத்தினர். இதனை நாட்கோள் என அழைத்தனர். மன்னர்கள் தங்கள் மரபிற்குரிய மாலைகளைச் சூடினர். மன்னனின் வெண்கொற்றக்

குடையும், கொடியும், முரசும் முன் கொண்டுசெல்லப்பட்டன. கொற்றவைபோன்ற போர்க்கடவுளரின் அருளை வேண்டினர். முரசுகள் ஒலித்தன.

பாசறை

போர்க்களத்தில் போர் நடைபெறாத சமயத்தில் போர்வீரர்களும் மன்னனும் தங்கியிருக்கும் இடம் பாசறை எனப்பட்டது. பாடிவீடு என்று சொல்வர். பாசறையில் தங்கியிருக்கும் மன்னனுக்குப் பணிபுரியப் பெண்கள் இருந்தனர். சட்டை அணிந்த யவனர்கள் மெய்க்காவலர்களாக இருந்தனர். மொழி தெரியாதவர்களை மெய்க்காவலராகக் கொள்வது பாதுகாப்பு என்று அக்காலத்தில் கருதியிருக்கலாம்.

நேரத்தை அறிவிக்கும் நாழிகைக்கணக்கர் இருந்தனர். அரசன் காயம்பட்ட வீரர்களைக் கண்டு ஆறுதல் உரைப்பதும் வழக்காக இருந்தது. அரசன் பாசறையைப் பார்வையிடும்போது படையின் தலைமைப் பொறுப்பிலிருக்கும் வீரர்கள் புண்பட் டோர்களைக் காட்டி விளக்கம் தருவது வழக்கமாக இருந்தது.

கோட்டை

தலைநகரங்களைச் சுற்றிக் கோட்டைகட்டிப் பாதுகாப்பது அக்கால வழக்கம், கோட்டைச் சுவர்கள் உயரமாக இருந்தன. அவை செங்கற்களால் கட்டப்பட்டு மண்ணால் பூசப்பட்டன. கோட்டையைச் சுற்றி அகழிகள் உண்டு. அகழிகளைச் சுற்றிலும் காவற்காடு என்ற சிறிய காட்டைச் சிலமைல் தொலைவுக்குப் பாதுகாப்புக்கென அக்காலத்தில் அமைத்தனர்.

கோட்டை முற்றுகைப் போர் அக்காலப் போர்முறைகளில் ஒன்று. கோட்டைக்குள் இருப்பவர்களுக்கு எவ்வித உணவுப் பொருளும் செல்லாமல் அவர்களைப் பட்டினிபோட்டுப் பணிய வைக்க முயற்சிசெய்வர். இக்காலப்போர்களில் இவ்வாறு செய்வது இயலாது என்பதை அறிவோம். நெடுங்கிள்ளி ஆவூர்க் கோட்டையிலிருந்த போது நலங்கிள்ளி அக்கோட்டையை முற்றுகையிட்டமை தெரிகிறது. பாரியின் பறம்புமலையை மூவேந்தரும் முற்றுகையிட்டபோதும் பட்டினிபோட்டுப் பணியவைக்க இயலவில்லை. வஞ்சகத்தால்தான் பாரி கொல்லப்பட இயன்றது.

ஆகவே பேரரசர்கள் உருவானபோதே வஞ்சகத்தினால் செய்யும் போர்முறையும் வந்துவிட்டது என்று கருதலாம்

போர்ப்பண்புகள்

நாட்டிற்காகப் போரிட்டு இறப்பது உயரிய பண்பு எனக் கருதப்பட்டது. இதனை இன்றுவரை நமது கவிதைகள் முதற்கொண்டு திரைப்படம் வரை வலியுறுத்தி வருகின்றன. போரில் புறமுதுகிடுவதும் முதுகில் புண்படுவதும் இழுக்கு எனக் கருதப்பட்டது. போரில் இறந்துபட்ட வீரர்களின் பெயரால் அவர்தம் உறவினர்களுக்கு ஊர்கள் பரிசளிக்கப்பட்டன. போரில் இறந்த வீரனுக்கு நடுகல் நடுவது வழக்கம். அக்கல்லில் அவ்வீரனைப் பற்றிய குறிப்புகள் பொறிக்கப்பட்டன.

போரில்பட்ட காயங்களை விழுப்புண்கள் எனப் போற்றினர். போரில் காயமுற்றோரைப் பேண மனைகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இதற்கு அடையாளமாக அங்கு வேப்பந்தழைகள் செருகப்பட்டிருக்கும். அவர்களுக்கு மருந்து அளிக்கப்பட்ட தோடு மனச்சோர்வு நீக்க இசையும் இசைக்கப்பட்டது.

போரில் பகையரசர்களின் அரசுச் சின்னங்களான முரசு, குடை ஆகியவற்றைக் கவர்தல், காவல் மரத்தை வெட்டிவீழ்த்தல் போன்றவை நிகழும். நெடுஞ்சேரலாதன் கடம்பர்களின் காவல்மரத்தை வெட்டிவீழ்த்திய வீரச்செயல் பதிற்றுப்பத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது.

ஊதியம்

சங்ககால மன்னர்கள் பெரிய அளவில் நிலையான படைகளை வைத்திருந்தார்களா என்பது தெரியவில்லை. எனவே போர்வீரர்களின் ஊதியம் பற்றியும் குறிப்புகள் இல்லை. போர் தொடங்குவதற்கு முன் அரசன் படைவீரர்களுக்கு வெகுமதிகள் அளிப்பதும் சிறப்பான விருந்தளிப்பதும் இயல்பு. மன்னனே அவர்களுக்குப் போர்ப்பூவைச் சூட்டுவதும் மரபு. போர்த் தொடக்கத்தின்போது கவர்ந்து வரப்பட்ட கால்நடைகள் இறுதியில் வீரர்களுக்குப் பகிர்ந்தளிக்கப்பட்டன. பகைப் புலத்தில் கொள்ளையடிக்கப்பட்ட செல்வத்திலும் பங்களிக்கப்பட்டது. வெற்றிபெற்ற வீரர்களுக்குப் பொற்பூக்கள் வழங்கப்பட்டன. இறையிலி நிலங்களும் வழங்கப்பட்டன.

போரின் நோக்கம்: கொள்ளையிடுதல்

பரஸ்பரம் போட்டி, பொறாமை, ஆதிக்க விரிவாக்கம், பிறர்நாட்டு ஆக்கிரமிப்பு, புகழ் எய்துதல் ஆகிய பல காரணங்களால் பண்டைத் தமிழ் மன்னர்கள் இடைவிடாமல் போர் புரிந்தனர் என்று வரலாற்றாசிரியர்கள் கூறியிருக்கிறார்கள். ஆனால் கூர்ந்து நோக்கும்போது இன்னும் தெளிவாகப் போருக்கான காரணத்தை வரையறுக்க முடிகிறது.

1853 இல் கார்ல் மார்க்ஸ் பண்டைய இந்தியப் பொருளாதாரத்தைப் பற்றி எழுதிய கூற்று இது:

"பண்டைக்காலத்திலிருந்து ஆசியாவில் (ஆசியாவில் என்று மார்க்ஸ்

குறிப்பிடுவது இந்தியாவைத்தான்) மூன்று அரசாங்கத் துறைகள்

இருந்து வந்திருக்கின்றன. ஒன்று நிதித் துறை, அதாவது உள்நாட்டுக்

கொள்ளை. இரண்டு போர், அதாவது வெளிநாட்டுக் கொள்ளை.

மூன்றாவது பொதுப்பணித் துறை. பாசனவசதிகள் முதலியவற்றை

அமைத்துத் தருதல்...இந்தியாவின் கடந்த காலத்தின் அரசியல் தோற்

றங்கள் மாறியிருப்பதாகத் தோன்றினாலும் அதன் சமூக நிலைமை

மிகப்பழங்காலத்திலிருந்து பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முதல்

பத்தாண்டு வரை மாறாமலே இருந்துவந்துள்ளது"

போர் என்பதை வெளிநாட்டுக் கொள்ளை என்றே கார்ல் மார்க்ஸ் குறிப்பிடுவது இங்கு நோக்கத்தக்கது. கோப்பெருஞ்சிங்கனும்

இரண்டாம் ராஜராஜனும் போரிடும் சிறிய சண்டையானாலும், அணுகுண்டினால் இருபெரு நகரங்களையே அழித்து இறுதிகண்ட உலகப் போரானாலும், அடிப்படை நோக்கம் பொருளாதாரம் தான் என்பதை இது எடுத்துக் காட்டுகிறது. இந்தப் பொது மானிடநிலைக்குத் தமிழகத்தின் நிலையும் வேறாக இருந்திருக்க இயலாது.

பகைவீரர்களைக் கைப்பற்றல்

பகைவீரர்களைக் கைப்பற்றிப் போர்க்கைதிகளாகப் பழங்காலத்தில் வைத்திருந்ததாகத் தெரியவில்லை. மாறாக, அவர்களைத் தம் நாட்டுக்கு அழைத்துவந்து பல்வித வேலைகளுக்காகக் குடியமர்த்தியிருக்கிறார்கள். அசோகன் கலிங்கத்துப் போரில் ஒன்றரை லட்சம் போர் வீரர்களை அடிமையாக்கிக் கொணர்ந்தான் என்று அவனுடைய சாசனங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. தரிசு நிலங்களில் விவசாயத்திற்கென அவர்கள் குடியேற்றப்பட்டனர் என்று நாம் யூகிக்கலாம் என்று ரொமிலா தாப்பர் குறிப்பிடுகின்றார். (வரலாறும் வக்கிரங்களும், ப.51. தமிழில் நா. வானமாமலை. அலைகள் வெளியீடு, சென்னை). இதேபோல் கரிகால் சோழனும் இலங்கைமீது படையெடுத்துப் பல்லாயிரக்கணக்கான வீரர்களைக் கொண்டு வந்து காவிரிக்குக் கரைகட்டினான் என்று சங்க இலக்கியத்தின் வாயிலாக அறியமுடிகிறது.

இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதன் தோற்றுப்போன யவனவீரர்களைப் பின்கட்டாகக் கட்டி தலையில் எண்ணெய் ஊற்றி அழைத்துவந்தான் என்ற குறிப்பு வருகிறது. இவ்வாறே பகைமன்னர்களின் அந்தப்புரப் பெண்களைக் கைப்பற்றி ஏவல் மகளிராக ஆக்கிக்கொள்வதும் வழக்கம். இவர்கள் கொண்டிமகளிர் எனப் பட்டனர்.

போர் நடந்தது பகலிலா, இரவிலா?

"எல்லையும் இரவும் எண்ணாய், பகைவர்

ஊர்சுடு விளக்கத்து அழுவிளிக் கம்பலைக்

கொள்ளை மேவலை ஆகலின்"

என்று கரிகாற்சோழனைக் கருங்குழலாதனார் பாடுகின்றார் (புறநானூறு 7). இந்த அடிகளில் இரண்டு செய்திகள் தெளிவாகின்றன. ஒன்று, மேலே கார்ல் மார்க்ஸ் கூறியதுபோல, போர் என்பது வெளிநாட்டுக் கொள்ளை என்ற விஷயம். (உள்நாட்டுக் கொள்ளைதான் நேர்முக, மறைமுக வரிவிதிப்பு.) இன்னொன்று, 'எல்லையும் இரவும் எண்ணாய்' என்பதனால் வெளிப்படுகிறது. அதாவது போருக்கு இரவோ பகலோ, அதைப்பற்றிக் கவலையில்லை என்பது. இரவிலும் போர் நடைபெற்றதை இந்தப் பாடலின் வாயிலாக அறியமுடிகிறது.

"எல்லுப்படவிட்ட சுடுதீ விளக்கம்

செல்சுடர் ஞாயிற்றுச் செக்கரின் தோன்றப்

புலம்கெட இறுக்கும் வரம்பில் தானை" (புறம் 16)

என்ற பாண்டரங்கண்ணனார் பாட்டிலும் இரவிலும் அக்காலப் போர்கள் நடந்தன என்பதை அறியமுடிகிறது. சில அறிஞர்கள் ஆநிரைப்போர் மட்டுமே இரவில் நடை பெறும், பிற போர்நிகழ்வுகள் யாவும் பகலிலேயே நடைபெறும் என்று கூறியுள்ளனர். மேற்கண்ட புறநானூற்று அடிகள் அக்கருத்தை மறுக்கின்றன.

போரில் ஈடுபடும் சிறுவர்கள்

உலகமுழுவதும் இன்று சிறுவர்கள் ஆயுதப் போராட்டத்தினால் பாதிக்கப்பட்டவர்களாக உள்ளனர். பலசமயங்களில் அவர்கள் கடத்தப்பட்டும் கட்டாயமாகப் படைகளில் சேர்க்கப்படுகின்றனர். பழங்காலத்தில் சிறார்கள் இப்படி கடத்தப்பட்டுப் படைகளில் சேர்க்கப்பட்டதற்கான குறிப்புகள் இல்லை. என்றாலும், சிறுவர்களும் போரில் ஊக்கத்துடன் அக்காலச் சமூகத்தினால் ஈடுபடுத்தப்பட்டதை இலக்கியக் குறிப்புகள் காட்டுகின்றன. சான்றாக,

"இரு தினங்களுக்கு முன் தன் தந்தையைப் பறிகொடுத்த ஒரு

பெண் முந்திய

தினத்தில் கணவனைப் பறிகொடுத்தாள். இன்று போர்ப்பறை கேட்டதும்

அவள் தன் ஒரே மகனை, இளஞ்சிறுவனைக் கையில் வேல்தந்து போருக்கு

அனுப்பிவைத்தாள்"

என்றசெய்தி புறநானூற்றில் வருகிறது.

"போரில் என் மகனுக்கு முதுகில் காயம் பட்டிருந்தால் அவனுக்குப்

பாலூட்டிய என் மார்பை அறுத்தெறிவேன்"

என்று சூளுரைத்தாள் ஒரு பெண். தன் மகன் மார்பில் காயம் பட்டு மாண்டு கிடப்பதைக் கண்ட பெண் ஒருத்தி அவனைப் பெற்ற நாளில் உற்ற மகிழ்ச்சியைவிட அதிகமான உவகை கொண்டாள் என்றும் சங்க இலக்கியக் கவிதை சொல்கிறது. இன்னொரு தாய் சொல்கிறாள்:

சிற்றில் நற்றூண் பற்றி நின்மகன்

யாண்டுளனோ என வினவுதி என்மகன்

யாண்டுளன் ஆயினும் அறியேன் ஓரும்

புலிசேர்ந்து போகிய கல்லளைபோல

ஈன்ற வயிறோ இதுவே

தோன்றுவன்மாதோ போர்க்களத்தானே

"என் மகன் எங்கிருக்கிறான் என்று எனக்குத் தெரியாது, ஆனால் அவன் போர்க்களத்தில்தான் நிச்சயமாக இருப்பான்" என்கிறாள். இவையனைத்தும் அக் காலத்தில் சிறுவர்கள் போரில் ஈடுபட்ட அல்லது ஈடுபடுத்தப்பட்ட செய்தியைத் தெரிவிக்கின்றன.

சிறுவர்கள், கட்டாயமாகப் போர்புரிய அனுப்பப்பட்டிருந்தால் போரைவிட்டு ஓடி வந்துவிடுவதும் நிகழ்ந்திருக்கக்கூடும்.

"ஆய்பெரும் சிறப்பின் சிறுவன் பெயரத்

தாய்தப வரூஉம் தலைப்பெயல் நிலையும்"

என்ற தொல்காப்பியத் தொடருக்கு "போர்க்களத்தில் சிறுவன் புறமுதுகிட்டான் எனக் கேட்டுத் தாய் வருந்தி வரும் தலைப்பெயல்நிலைக் காஞ்சியும்" என்று உரையாசிரியர்கள் பொருள் தருகின்றனர்.

மன்னர்களே சிறுவயது முதலாகப் போரில் ஈடுபட்டனர் என்று சங்கப் பாக்கள் குறிப்பிடுகின்றன. சான்றாக, தலையாலங்கானத்துச்

செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் சிறுபிள்ளையாக இருந்தபோதே போர்செய்தவன் என்று புறநானூறு 77 குறிப்பிடுகிறது. "இவ்வளவு இளஞ்சிறுவனாக இருக்கும்போதே மிக்க வீரத்தோடு போர் செய்கின்றானே யார் இவன்?" என்று கேட்கும் புலவர் இடைக் குன்றூர் கிழார்

"தார்பூண்டு தாலி களைந்தன்றும் இலனே,

பால்விட்டு அயினியும் இன்று அயின்றனனே"

என்று கூறுவதை மிகையான கூற்று என்று வைத்துக் கொண்டாலும், பாண்டியன் சிறுவனாகவே இருந்ததை இப்பாட்டு அழுத்தமாகக் குறிப்பிடுகிறது என்று கருதலாம். மன்னன் எவ்வழி குடிகள் அவ்வழி என்பார்கள். அரசனே சிறுவயது முதல் போரிட்டான் என்றால், குடிமக்களும் அவ்வாறே இருக்க முனைந்ததில் ஆச்சரியமில்லை.

போர்க்குற்றங்கள்

மிகப்பெரிய போர்க்குற்றங்களுக்கு உதாரணமாக ஜெர்மனியின் ஹிட்லர் உருவாக்கிய ஆஷ்விட்ஸ் படுகொலையையும், அண்மையில் தமிழர்களைச் சிங்கள அரசு அழித்த படுகொலையையும் கூறலாம். எதிரி நாட்டில் போரில் ஈடுபடாத சாதாரண மனிதர்களை (சிவில் சொசைட்டி) பாதிக்கும்படியாக

காரியங்களைச் செய்வது போர்க் குற்றங்கள் என்பதில் பெரும்பான்மையும் அடங்கும்.

ஐக்கிய நாடுகள் பிரகடனத்தின்படி, போர்க் குற்றங்கள் என்பன போரின் சட்டங்கள் அல்லது மரபுகளை மீறுதல் என்று வரையறுக்கப்படுகின்றன. அவை சாதாரண மக்களைக் கொலை செய்வது, அடித்துத் துன்புறுததுவது, ஆக்கிரமித்த இடத்தில் வாழும் குடிமக்களைக் கீழ்த்தரமாக நடத்துவது, அடிமை முகாம்களுக்கு மக்களை இடம்பெயர்ப்பது போன்றவை. போர்க்கைதிகளைக் கொலைசெய்தலும் தரக்குறைவாக நடத்துதலும், பிணைக்கைதிகளைக் கொலைசெய்தல், தேவையின்றிப் பெருநகரங்களையும் ஊர்களையும் அழித்தல், பிறவகையான குற்றங்கள் எனப் பலவும் போர்க்குற்றங்களில் அடங்கும்.

தமிழக அரசர்கள் இவற்றில் குறைந்தபட்சம் இரண்டு குற்றங்களையேனும் செய்தனர் என்பது இலக்கியத்தின் வாயிலாகத் தெரிகிறது. ஒன்று, ஆக்கிரமித்த இடங்களின் அரசர்களையும், அவற்றில் வாழும் குடிமக்களையும் கீழ்த்தரமாக நடத் துதல், இன்னொன்று நகரங்களையும் ஊர்களையும் அழிததல். இந்தக் குற்றங்களை அக்காலப் புலவர்கள் கண்டிக்கவில்லை, பலர் ஆதரிக்கவே செய்தார்கள், சிலர் அதைத் தவறென உணர்ந்தாலும், ஒரு புன்முறுவலோடு ஏற்றுக்கொண்டனர் என்றே தோன்றுகிறது.

எதிரி நாடுகளை எரிபரந்து அழித்தல்

தோற்ற நாட்டில் ஏர்பூட்டி உழுது அதில் எருக்கு, கொள் போன்றவற்றை விதைத்து, தன் வெற்றியைப் பறைசாற்றுவது அக்கால அரசர் வழக்கம். பதிற்றுப்பத்து-13இல், இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதனைப் பாராட்டும் குமட்டூர்க் கண்ணனார்,

"கூற்றடூஉ நின்ற யாக்கைபோல

உள்ளுநர் பனிக்கும் காடு ஆயினவே

பூத்தன்று பெரும நீ காத்த நாடே"

என்று பாராட்டுகின்றார். அதாவது, "உன் பகைவர்களின் நாடுகள் எமன் உயிரைக் கவர வந்த மக்களின் உடல்கள் போலக் காண்பவர் நினைத்தாலும் கண்ணீர் விடக் கூடிய காடுகள் ஆயின, ஆனால் நீ காக்கும் நாடு மட்டும் பூத்து வளத்தோடு இருக் கிறது" என்பது கருத்து

எரியூட்டி எதிரி நகரங்களை அழிப்பதும் வழக்கமாக இருந்தது.

"வாடுக இறைவ நின் கண்ணி, ஒன்னார்

நாடுசுடு கமழ்புகை எறித்தலானே"

என்று பாண்டியன் முதுகுடுமிப் பெருவழுதியைப் பாடுகிறார் காரிகிழார் (புறம். 6). "பிறருடைய நாட்டைச் சுடுகின்ற புகையினால்

உன் மாலை வாடட்டும்" என்று பாடுவது பிறர் நாட்டை அழிப்பதைக் கவிஞர் ஏற்றுக்கொள்வதைக் காட்டுகிறது.

"நீயே, பிறர்நாடு கொள்ளும் காலை அவர்நாட்டு

இறங்குகதிர்க் கழனிநின் இளையரும் கவர்க.

நனந்தலைப் பேர் ஊர் எரியும் நைக்க

நின் நெடுவேல் ஒன்னார் செகுக்கினும் செகுக்க"

என்று பாண்டியன் நன்மாறனைக் காரிக்கண்ணனார் புறநானூறு 57இல் பாடுகிறார். "நீ பிறர் நாட்டைக் கைப்பற்றும்போது, உன் இளைஞர்கள் அவர் நாட்டுக் கழனிகளைக் கொள்ளையடிக்கட்டும். பெரிய ஊர்களைக் கொளுத் தினாலும் கொளுத்தட்டும். உன் வேலும் பகைவரைக் கொன்றாலும் கொல்லட்டும்" என்று சொல்வது போர்க் குற்றங்கள் இயற்றுவதைப் பாராட்டும் செயலே ஆகும்.

"தாய் இல் தூவாக் குழவிபோல

ஓவாது கூஉம் நின் உடற்றியோர் நாடே"

என்று பரணர், இளஞ்சேட்சென்னியைப் பாராட்டுவது, (புறநானூறு 4) உள்ள நிலையை அப்படியே காட்டுகிறது.

ஒரு புன்முறுவலோடு இக்கொடுமைகளைப் புலவர்கள் ஏற்றுக்கொண்ட நிலையை நெட்டிமையார் பாட்டில் காண்கிறோம்.

பாணர் தாமரை மலையவும், புலவர்

பூநுதல் யானையடு புனைதேர் பண்ணவும்

அறனோ மற்றிது விறல்மாண் குடுமி,

இன்னா ஆகப் பிறர் மண் கொண்டு

இனிய செய்தி நின் ஆர்வலர் முகத்தே? (புறம் 12)

என்று பாண்டியன் பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதியைப் பாடும்போது, "பிறரைக் கொடுமைப்படுத்தி, உனக்கு வேண்டிய புலவர் பாணர் போன்றோருக்கு ந்னமை செய்கின்றாயே, இது நியாயமா" என்று கேட்கும் தொனியில் இதை நாம் உணர்கிறோம்.

வேறுசில போர்க்குற்றங்கள்

தமிழ் அரசர்கள் நடத்தியபோர், நாட்டை விரிவு படுத்துவதற்காகவும், கொள்ளையடிப்பதற்காகவும் மட்டுமன்று. போர்க்கைதிகளான எதிரிமன்னர்களைத் தங்கள் முன் காலில் விழவைத்துப் பெருமிதம் அடைதலும் காரணமாக இருந்தது. போரில் தோற்ற

பகைமன்னர்களைக் கைப்பற்றி அழைத்துவருவது வழக்கம். இவர்கள் கொண்டி மன்னர் எனப்பட்டனர்.

போர் எதிரிகளைக் குறிக்கும் சொல்லாகச் சங்ககாலத்தில் பயன்படும் வட் கார் என்ற சொல், வணங்காதவர்கள் அல்லது தனக்கு அடங்காதவர்கள் என்பதைக் குறிக்கும். வட்காரை (வணங்காதவர்களை) வணங்கவைப்பது சங்ககாலப் போர்க ளின் முக்கிய நோக்கங்களில் ஒன்று. இன்றைய மதிப்புகளின் அடிப்படையில் இதுவும் தவறான செயலே. இன்னொரு நாட்டின் அரசன் மானத்தோடு தலை நிமிர்ந்து வாழ்வது குற்றமா என்ன?

ஆனால், தமிழ் அரசர்களின் ஒரு நல்ல பண்பு, எக்காலத்திலும் தமிழ் அரசர்கள் போரில் வென்ற நாட்டைத் தாங்களே வைத்துக் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. (அதாவது காலனியப் படுத்தவில்லை.) எதிரி அரசனைத் தோற் கடித்து அவமானப்படுத்தினாலே போதும் என்று கருதினார்கள் போலும்!

"வந்துஅடி பொருந்தி முந்தை நிற்பின் தண்டமும் தணிதி"

என்று இளஞ்சேட்சென்னியை ஊன்பொதி பசுங்குடையார் புறநானூறு 10இல் பாடியுள்ளார். இதனால் காலில் விழுந்து இறைஞ்சினால் வேறு தண்டனை எதுவுமின்றிப் பிற அரசர்களை விட்டு விடுதல் வழக்கமாக இருந்தது என்று கருதலாம்.

பெருவேந்தர்கள் சிலர் மட்டும் எதிரி அரசர்களைக் கைப்பற்றிச் சிறையில் அடைத்ததாகத் தெரிகிறது. சான்றாகக் கணைக்கால் இரும்பொறை என்ற சேர அரசனைச் சோழன் செங்கணான் சிறையில் அடைத்திருந்தான். அச்சேர அரசன் கேட்டபோது உடனே குடிக்கும் நீர் கிடைக்கவில்லை. அதனால் அவன் நீர் குடிக்காமலே உயிர் துறந்தான் என்ற செய்தி கிடைக்கிறது. பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் மாந்தரஞ்சேரல் இரும்பொறையைச் சிறையில் அடைத்த செய்தியும் சங்க இலக்கியத்தில் வெளிப்படுகிறது.

குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளிவளவன், மலையமான் திருமுடிக்காரியை வென்றதுடன் நிற்காமல், அவனுடைய மக்களை யானைக்காலில் இட்டு இடற நினைத்தான். இதுவும் போர்க்குற்றமே. அச்சமயத்தில் கோவூர்கிழார் என்னும் புலவர் மலையமானின் பெருமையை எடுத்துக்கூறி, அந்த இளஞ்சிறுவர்களைக் காப்பாற்றிய செய்தியை புறநானூறு 46ஆம் பாடல் தெரிவிக்கிறது.

எதிரிநாட்டு ஒற்றர்களுக்கு மரணதண்டனை வழங்குவது அக்காலத்திய செயல். அதனால் நலங்கிள்ளியிடமிருந்து வந்த இளந்தத்தன் என்னும் புலவனை ஒற்றன் எனக் கருதி நெடுங்கிள்ளி கொல்லப்புகுந்ததில் தவறில்லை என்றாலும், அவன் கோவூர் கிழாரின் அறிவுரையை ஏற்று அப்புலவனைக் கொல்லாமல் விட்டான் என்ற செய்தி கிடைக்கிறது.

பிறர் நாட்டைக் கைப்பற்றாமை

பெரிய நிலைப்படை இருந்தால்தான் இன்னொரு நாட்டைக் கைப்பற்றித் தாங்களே வைத்துக்கொள்வது ('காலனி ஆக்குவது') சாத்தியம். அதனால் தான் சங்ககால அரசர்கள் கொள்ளையோடு நிறுத்திக்கொண்டார்கள் என்று தோன்றுகிறது. ஆனால் இதனை முடிந்த முடிபு எனக் கொள்வதற்கில்லை.

ஏனெனில், நிலைப்படை வைத்திருந்த பிற்கால மன்னர்களும் காலனியாதிக்கத்தில் ஈடுபட்டதாகத் தெரியவில்லை. வஞ்சினத்திற்கென சாளுக்கிய அரசன் புலிகேசியை வென்ற மாமல்ல பல்லவனும் சாளுக்கிய நாட்டைத் தன் காலனி ஆக்கிக்கொள்ளவில்லை. வணிக நோக்கில் ஸ்ரீவிஜய அரசைக் கைப்பற்றிய இராசேந்திர சோழனும், அதனைத் தனது காலனியாக ஆக்கிக் கொள்ளவில்லை என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. பிறர் நாட்டைக் கைப்பற்றி ஆள்வது ஒருகாலத்திலும் தமிழர்களின் இலட்சியமாக இருந்ததில்லை என்பது முன்பே கூறியதுபோல குறிப்பிடத்தக்க ஒரு தமிழர் நற்பண்பு.

தூது

போரைத் தொடங்குமுன் பகைநாட்டு அரசனுக்குத் தூது அனுப்பும் வழக்கம் இருந்தது என்பதனை அதியமான் சார்பாக ஔவையார் தூது

சென்றதிலிருந்து அறியலாம். தூதுவர்களுக்கு இருக்கவேண்டிய சிறப்பான குணங்கள் பற்றித் திருக்குறள் குறிப்பிட்டுள்ளது. போர்செய்ய வேண்டாம் என்று எந்தப் புலவரும் எந்த அரசனுக்கும் அறிவுரை கூறியதாகத் தெரியவில்லை. அரசர்களும் எவரும் போர் வேண்டாம் என்று மறுத்ததாகவும் தெரியவில்லை.

ஆனால் சிலவகைப் போர்களைப் புலவர்கள் தடுத்துள்ளனர். புறம் 26இல் கிள்ளி வளவனை ஆலத்தூர் கிழார் பாடும்போது,

"காவுதொறும் கடிமரம் தடியும் ஓசை

தன் ஊர் நெடுமதில் வரைப்பின் கடிமனை

இயம்ப, ஆங்கு இனிது இருந்த வேந்தனொடு

மலைத்தனை என்பது நாணுத் தகவுடைத்தே"

என்று சொல்கின்றார். எதிரிநாட்டு அரசன் வந்து தன் காவல் மரங்களை வெட்டு கின்ற நிலையிலும் காணாதிருப்பதுபோல் பாவனை செய்யும் அரசனோடு போர் செய்வது வெட்கத்திற்குரியது என்பது கருத்து.

உள்நாட்டுப் போரா?

நாட்டைக் காப்பாற்றுவது அரசர்களின் பணி என்பதை அரசர்களும் யாவரும் ஏற்றுக்கொண்ட போதிலும், தங்கள் எல்லைக்குட்பட்ட பாலைநிலங்களில் வாழ்ந்த, கொள்ளையடித்து வாழ்க்கை நடத்திவந்த எயினர், வேடுவர், மறவர் போன்றவர்களை அரசர்கள் கண்டித்துத் திருத்தியதாகவோ தண்டித்ததாகவோ தெரியவில்லை. மாறாக, அவர்களைத் தக்க நேரத்தில் படைகளில் சேர்த்துக் கொண்டதற்கான சான்றுகளே உள்ளன. (இவர்களை ஆங்கில அரசாங்கம், குற்றச் சாதியினர் என்று கூறி அவமரியாதை செய்தது.)

"செந்தொடை பிழையா வன்கண் ஆடவர்

அம்புவிட, வீழ்ந்தோர் வம்பப் பதுக்கைத் ...

துன் அருங்கவலை நின் நசை வேட்கையின்

இரவலர் வருவர், ... அவர்

இன்மை தீர்த்தல் வண்மையானே" (புறம் 3)

என்று இரும்பிடர்த்தலையார் கூறும்போது அவர் இரவலர்கள் வண்கண் ஆடவர் களுடைய அம்பினால் வீழ்ந்ததைப் பற்றிக் கவலைப்படுவதாகத் தோன்றவில்லை. அவர்களைத் தண்டிக்கவேண்டும் என்று அரசனிடம் வேண்டவுமில்லை. ஆனால் எப்படியேனும் அவர்களிடம் தப்பிப்பிழைத்துவந்த

இரவலர்களுடைய வறுமையைத் தீர்க்க வேண்டும் என்றுமட்டும் வேண்டுகின்றார் என்பது விசித்திரமாகத் தெரிகிறது.

பொதுவாக, நீர்நிலைகளைப் பெருக்கவேண்டும் என்றும், விவசாய மக்களைப் பாதுகாக்க வேண்டும் என்றும் புலவர்கள் வேண்டியுள்ளனர். விவசாயம் இல்லாவிட்டால் போர் நடைபெற இயலாது என்பதையும் புலவர்கள் மன்னர்களுக்கும் எடுத்துரைத்துள்ளனர்.

"பொருபடை தரூஉம் கொற்றமும் உழுபடை

ஊன்றுசால் மருங்கின் ஈன்றதன் பயனே,..

பகடுபுறந்தருநர் பாரம் ஓம்பிக்

குடிபுறந்தருகுவை ஆயின் நின்

அடிபுறந்தருகுவர் அடங்காதோரே"

என்று வெள்ளைக்குடி நாகனார் கிள்ளிவளவனுக்குக் கூறும் தெளிவான அறிவுரையினால் இதனை அறியலாம்.

தனியழுக்கமும் பொது (சமூக) ஒழுக்கமும்

இந்திய ஒழுக்க மரபுகள் யாவுமே தனிமனித ஒழுக்கத்தை வலியுறுத்துவன வாகவே உள்ளனவே அன்றி, பொது அல்லது சமூக ஒழுக்கத்தை வலியுறுத்துவனவாக இல்லை. எனவே புலவர்கள் அரசர்களுக்கு அறிவுரை கூறும்போதும் தனி மனித நிலையில் நின்று ஒழுக்கத்திற்கான அறிவுரைகள் கூறியுள்ளனரே அன்றி, பொதுவாக மக்களை பாதிக்கின்ற சமூக ஒழுக்கங்கள் பற்றி எவரும் கூறவில்லை. போர் தொடர்பான விதிகள் வரையறுத்துச் சொல்லப்படாமைக்கு நம் நாட்டின் இந்த மரபும் காரணமாகலாம்.

அக இலக்கியத்திற்கு மட்டும் அறநோக்கு வகுக்கப்பட்டமையும், புற இலக்கியத்திற்கு அறநோக்கு வகுக்கப்படாமையும் தமிழர்களின் பண்பினை இன்றுவரை பாதித்துள்ளது. இன்றும் நாம் தனிப்பட்ட ஒழுக்கத்தை மட்டுமே மதிக்கிறோம். ஒருவன் குடிப்பதில்லை, புகைபிடிப்பதில்லை, பிறபெண்களை நோக்குவதில்லை என்பதைப் பாராட்டுகிறோம். ஆனால் அவன் லஞ்சம் வாங்குகிறானா, கொள்ளையடிக்கிறானா, பிறரது நிலங்களைக் கவர்ந்துகொள்கிறானா, தவறான வழிகளில் சொத்து சேர்க்கினா என்பதையெல்லாம் கவனிப்பதில்லை என்பது மட்டுமல்ல, தவறான வழிகளில் சொத்துசேர்ப்பதையும் வரிகொடுக்காமல் ஏய்ப்பதையும், பொது நலனை பாதித்தாவது கோடிக்கணக்கில் பணம் சேர்ப்பதையும் பாராட்டவே செய்கிறோம். சமூக ஒழுக்கம் என்பது நமக்கு (பொதுவாக இந்தியர்களுக்கும்தான்!) அறவே கிடையாது.

பெரியபெரிய செயல்களைக்கூட விடுங்கள், சாலை விதிகளைக் கடைப்பிடிப்பதில், போக்குவரத்தில் வரிசையில் செல்வதில், கழிப்பறைகளைப் பயன்படுத்துவதில்...இவைபோன்றவற்றில் பொதுவிதிகளைக் கருதும் மனிதர்கள் எத்தனை பேர்?

சங்க இலக்கியமும் தனிப்பட்ட ஒழுக்கம்பேணும் மரபையும் சமூகஒழுக்கம் பேணாத் தன்மையையும் வரையறுப்பதாக அக்காலத்திலேயே அமைந்துவிட்டது.

போர் என்பது கொடிய செயல். எந்தக் காலப்போராயினும் மனிதர்களை அழித்தலும், கொள்ளையிடுதலும், மகளிர்-சிறார்-முதியோர் போன்றவர்களைத் துன்புறுத்தலும் இயல்பாக நடப்பவையே. தனிமனித சுதந்திரத்தை வலியுறுத்துகின்ற, தனிமனிதக் கொலையைக் கேவலமாக நினைக்கின்ற இக்காலப் பண்பட்ட சமூகங்கள், ஒட்டுமொத்தமான மனிதப் பேரழிவைப் போர் என்ற பெயரில் வரவேற்கின்றன. இக்காலத்தில் போருக்கென ஐ.நா. போன்ற அமைப்புகள் துல்லியமான விதிகளை வரையறுத்து வைத்திருந்தபோதிலும் போரில் ஈடுபடும் எந்த நாடும் அவற்றைச் சட்டைசெய்வதே இல்லை. மாறாக, பெரும் வல்லரசுகள் உலகத்தைப் பன்முறை அழிக்கக்கூடிய பலவகை ஆயுதங்களைத் தம்மிடம் வைத்துள்ளன. அக்காலப் போர்கள் தனிமனித அழிப்பில் நிறைவு கொண்டன, இக்காலப் போர்கள் வெகுஜன அழிப்பில்

ஈடுபடுகின்றன என்பது ஒன்றுதான் வித்தியாசமாக உள்ளது. போரினால் ஏற்படும் நாடழிவு தொழிலழிவு முதலியவை அவ்வக்காலப் போர்க் கருவிகளுக்கேற்ப மாறுபடுகின்றன.

போரே இல்லாத சமுதாயம்தான் மிகவும் மேம்பட்ட சமுதாயம் ஆகும், மனிதன் பண்பட்டவன் என்பதைக் காட்டுவதும் ஆகும். போரினால் ஏற்படும் அழிவு ஒருபுறம் இருக்க, உலக நாடுகள் இராணுவத்திற்கெனச் செலவிடும் தொகையினை ஆக்கபூர்வச் செயல்களுக்கெனச் செலவிட்டால் உலகில் எங்கும் வறுமையும் கல்வியறிவின்மையும் வேலையின்மையும் போன்ற கொடுமைகளே இருக்கமாட்டா என்பதனை எத்தனையோ சான்றோர்கள் எத்தனையோ விதங்களில் அறிவுறுத்தியுள்ளனர். போர்விதிகள், ஒழுங்குமுறைகள் பற்றிய ஆய்வெல்லாம் இறுதியில் போரற்ற ஒரு சமூகத்தை உருவாக்குவதற்கே பயன்படவேண்டும்.

10

புறநானூறும் வெண்பாமாலையும்

புறப்பொருள் வெண்பாமாலை என்னும் பிற்காலப் புறப்பொருள் இலக்கண் நூல் (இதனை இயற்றியவர் ஐயனாரிதனர் என்பர். இவரைச் சேரஅரச மரபினராகக் கருதுவர்) வெட்சி முதலாகப் பெருந்திணை ஈறாகப் பன்னிரு திணைகளை வகுத்துரைக்கின்றது. இது தொல்காப்பிய மரபுக்கு முற்றிலும் மாறானது. பன்னிரு படலம் என்ற பழைய நூலை வெண்பாமாலை ஒட்டி இலக்கணம் செய்துள்ளது என்பர்.

இப்பன்னிரு திணைகளில் வாகை, காஞ்சி, பாடாண், பொதுவியல் ஆகிய மூன்று திணைகளும் போருக்குரிய திணைகளாக மட்டும் கருதப்படாமல் வாழ்வியல் சார்ந்த திணைகளாகவும் கருதப்படுகின்றன. கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் புறத் திணைகளாகவே கருதப்பட்டுச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

புறநானூற்றில் கூறப்பட்டுள்ள திணைதுறைகளை அடியற்றிப் புறப் பொருள் வெண்பாமாலை பெரும்பாலும் அமைகிறது. அல்லது புறப்பொருள் வெண்பாமாலை தோன்றிய பிறகு புறநானூற்றின் திணைதுறைகள் வகுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

புறநானூற்றுத் திணைகளும் துறைகளும்

சங்ககாலத்தில் பல்வேறு புலவர்கள், பல்வேறு சூழல்களில் பாடிய பாடல்கள் அமைந்த நூல் புறநானூறு. அரசியல் கருத்துகளும், வாழ்க்கை நெறிகளும், பண்டைய மரபுகளும் போர்நெறிகளும் எனப் பலவற்றைத் தன்னுள் கொண்டு ஒரு பல்கலைக் களஞ்சியமாகப் புறநானூறு விளங்குகிறது. புறநானூற்று மரபை ஒட்டியே, அதைத் தொகுத்தவரும் அரசர்களைவிடப் புலவர்களைப் பெரிதும் போற்றியுள்ளார். அவன் என்றும் புலவரை அவர் என்றும் திணை துறைக் குறிப்புகளில் குறிப்பிடுகிறார்.

தமிழகத்தின் பண்டைய வரலாற்றினை அறிய வரலாற்று மூலங்கள் மிகக் குறைவாகவே கிடைக்கும் நிலையில்,
வரலாற்றுப்பெட்டகமாகப் புறநானூறு பயன்படுகிறது. இதன் முதல் 266 பாக்களுக்குப் பழைய உரை உண்டு. 1894இல் இதனைப் பதிப்பித்த உ.வே. சாமிநாதையர் பழைய உரையோடு இணைந்து புதிய உரையையும் நூல் முழுவதற்கும் இயற்றியுள்ளார்.

புறநானூறு திருக்குறளுக்கு அறக்கருத்துகளில் முன்னோடி. புறநானூறு கூறும் கருத்துகள் சில குறள் வெண்பாக்களின் அமைப்பைப் போலவே இரண்டு அடிகளில் காணப்படுகின்றன.

புறநானூற்றுப் பாக்களைப் பழங்காலத்தில் எடுத்தாளாத உரையாசிரியர்களே இல்லை. புறநானூற்றில் இரண்டு பாக்கள் கிடைக்கவில்லை. சில பாக்கள் சிதைந்து காணப்படுகின்றன. இப்போது கிடைக்கும் 398 பாக்களில் 384 பாக்களைப்பாடிய புலவர்கள் 157 பேர். பதினான்கு பாக்களைப்பாடிய புலவர்கள் பெயர் தெரியவில்லை.

புறநானூற்றில் காணப்படும் திணை-துறைகள்

புறநானூற்றில் காணப்படும் திணைதுறைகள் இவைஇவை, இன்னின்ன பாக்களில் உள்ளன என்று தொகுத்துநோக்கும் மீள்பார்வை நோக்கிலேயே இக்கட்டுரை அமைந்துள்ளது. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையின் பன்னிரு திணைகளில் புற நானூற்றில் உழிஞைத்திணை மட்டும் காணப்படவில்லை. பிற உள்ளன.

வெட்சித்திணை

பகைநாட்டின்மீது போர்தொடுக்கும் அரசன், அவ்வாறு போர்தொடுக்கும் முன் தன் வீரர்களை அந்நாட்டிற்கு அனுப்பிப் பசுக்கூட்டங்களைக் கவர்ந்துவரச் செய்வான். இவ்வாறு செய்யும் வீரர்கள் வெட்சிப்பூ சூடுவர். இதற்கு வெட்சித்திணை என்று பெயர்.

புறநானூற்றில் 257, 258, 262, 269, 297 ஆகிய ஐந்து பாடல்களும் வெட்சித்திணையில் அமைந்தவை.

கரந்தைத்திணை

பகைவர்கள் கவர்ந்து சென்ற பசுக்கூட்டங்களை மீட்டு வருதல் கரந்தைத் திணையாகும். வீரர்கள் கரந்தைப் பூவைச் சூடுவர். 259, 260, 261, 263, 264, 265, 270, 286, 287, 290, 291, 298 ஆகிய பன்னிரண்டு பாடல்கள் புறநானூற்றில் கரந்தைத் திணையில் உள்ளன.

வஞ்சித்திணை

ஓர் அரசன் பகையரசனின் நாட்டைக் கைப்பற்ற எண்ணிப் போருக்குச் செல் வது வஞ்சித்திணையாகும். இச்சமயத்தில் வீரரும் அரசனும் வஞ்சிப்பூவைச் சூடுவர். புறநானூற்றில் 4, 7, 16, 36, 41, 45, 46, 47, 57, 98, 100, 213, 292 ஆகிய பதின்மூன்று பாடல்களும் வஞ்சித்திணையில் அமைந்துள்ளன

காஞ்சித்திணை

நாட்டைக் கைப்பற்றப் போர்தொடுத்து வந்த பகைவரைத் தம்நாட்டு எல்லைக்குள் நுழையாதவாறு எதிர்த்துநின்று தடுப்பது காஞ்சித்திணையாகும். அப்போது மன்னனும் வீரரும்

காஞ்சிப்பூவைச் சூடுவர். 71, 72, 73, 281, 293, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 365, 366 ஆகிய முப்பத்திரண்டு பாடல்கள் காஞ்சித்திணையில் உள்ளன.

நொச்சித்திணை

மதிலைவளைத்துக் கொண்ட பகைவர்கள் கோட்டைக்குள் நுழையாதவாறு தடுத்து நிறுத்தி மதிலைப் பாதுகாத்தல் நொச்சித்திணையாகும். இவ்வீரர்கள் நொச்சிப் பூவைச் சூடுவர். 109, 110, 111, 271, 272, 299 ஆகிய ஆறு பாக்கள் நொச்சித்திணையில் உள்ளன.

தும்பைத்திணை

இருபெரு வேந்தரின் படைவீரர்களும் பரந்து போர்க்களத்தில் எதிரெதிர் நின்று போர்செய்தல் தும்பைத்திணையாகும். அப்போது மன்னர்களும் வீரர்களும் தும்பைப்பூச் சூடுவர். 62, 63, 80, 87, 88, 89, 90, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 283, 284, 288, 294, 295, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 309, 310, 311 ஆகிய இருபத்தேழும் தும்பைத்திணைப் பாக்கள்.

வாகைத்திணை

போரில் வெற்றி பெற்ற அரசனும் அவ்வரசனின் வீரர்களும் மகிழ்சசியுடன் தங்கள் வெற்றியைக் கொண்டாடுதல் வாகையாகும். அப்போது அவர்கள் வாகைப்பூச் சூடுவர். 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 31, 33, 37, 42, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 61, 66, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 86, 93, 94, 98, 99, 100, 104, 125, 166, 167, 170, 174, 178, 179, 180, 181, 251, 252, 279, 285, 296, 305, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 368, 369, 370, 371, 372, 373 ஆகிய எண்பது பாக்கள் வாகைத்திணையில் உள்ளன.

பாடாண்திணை

பாடப்படும் ஆண்மகனது ஒழுகலாறுகளைப் புகழ்வது பாடாண் ஆகும். ஓர் அரசனுடைய புகழ், கொடை, வலிமை, வீரம் முதலிய பண்புகளைப் புகழ்வதாக அமையும். 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 30, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 48, 49, 50, 55, 56, 58, 59, 60, 64, 67, 68, 69, 70, 91, 92, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 184, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 260, 266, 367, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400 ஆகிய நூற்று நாற்பது பாக்கள் பாடாண் திணையில் அமைந்துள்ளன.

பொதுவியல்திணை

மேலே கூறிய ஒன்பது திணைகளுக்கும் பொதுவான செய்திகளையும் அவற்றில் கூறாது விடப்பட்ட செய்திகளையும் தொகுத்துரைப்பது பொதுவியல் திணையாகும். 18, 24, 27, 28, 29, 65, 74, 75, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 280, 362, 363, 364 ஆகிய எழுபத்துமூன்று பாடல்களும் பொதுவியல் திணையில் அமைந்துள்ளன.

கைக்கிளைத்திணை

தலைவன்-தலைவி இருவருள் ஒருவரிடத்தில் மட்டும் தோன்றும் ஒருதலையான அன்பு கைக்கிளை எனப்படும். இதனை ஆண்பாற் கூற்றுக் கைக்கிளை, பெண் பாற் கூற்றுக் கைக்கிளை எனப் பிரிப்பர். 83, 84, 85 ஆகிய மூன்று பாக்கள் மட்டுமே இத்திணையில் உள்ளன. தொல்காப்பிய மரபுப்படி, கைக்கிளை என்பது அகத்திணை ஏழில் ஒன்றாகும்.

பெருந்திணை

இளமையாலும் வயதாலும் பிறவற்றாலும் பொருந்தாத அன்பு பெருந்திணை எனப்படும். இதுவும் ஆண்பாற் கூற்றுப் பெருந்திணை, பெண்பாற் கூற்றுப் பெருந்திணை என இருவகைப்படும் என்பர். 143,

144, 145, 146, 147 ஆகிய ஐந்து பாக்கள் இத்திணையில் அமைந்துள்ளன.

புறநானூற்றில் அமைந்த துறைகள்

புறநானூற்றில் மொத்தம் அறுபத்தேழு துறைகள் அமைந்துள்ளன. அவற்றில் புறப்பொருள் வெண்பாமாலைத் துறைகளாகவும் அமைபவை ஐம்பத்தொன்பது. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் இல்லாத எட்டுத் துறைகள் புறநானூற்றில் காணப் படுகின்றன.

வெட்சித்திணை

வெட்சித்திணையில் உண்டாட்டு, தலைத்தோற்றம் ஆகிய துறைகள் அமைந்துள்ளன. உண்டாட்டு என்பது வீரக்கழல் அணிந்த மறவர் மதுவை உண்டு மனங்களித்தாடியது என்பர். 257, 258, 262, 269, 297 ஆகிய ஐந்தும் உண்டாட்டுத் துறை கொண்டவை. தலைத்தோற்றம் என்பது வீரன் ஆனினத்தைக் கொண்டுவருவதை அறிந்த உறவுமுறையார் மனம் மகிழ்ந்தது என்பர். 262ஆம் பாடல் இவ்வாறு அமைந்துள்ளது.

கரந்தைத்திணை

செருமலைத்தல், பிள்ளைப்பெயர்ச்சி, கையறுநிலை, வேத்தியல், நீண்மொழி, குடிநிலையுரைத்தல், நெடுமொழி ஆகிய எழும் இத்திணையில் புறநானூற்றில் அமைந் துள்ள துறைகள்.

வெட்சியாரை நெருங்கிச் சூழ்ந்து அவர்கள் அஞ்சுமாறு தாக்கி எடுப்பும் காய்ப்புமான போரை மேற்கொள்வது செருமலைத்தல் ஆகும். இது 259ஆம் பாட்டில் உள்ளது.

புள்ளை விலக்கிப் பூசலைத் தாங்கியவனை மாலையணிந்த மன்னன் தண்ணளி செய்தது என்பது பிள்ளைப் பெயர்ச்சி. 259ஆம் பாடல் இத்துறையில் உள்ளது

அஞ்சத்தகும் வாட்பூசலில் இறந்தவனைப் பார்த்து யாழ்ப்பாணர் அவன் இறந்த படியைச் சொல்லியது என்பது கையறுநிலை. 260, 261, 263, 264, 265, 270 ஆகிய ஆறு பாக்களும் கையறுநிலையில் அமைந்துள்ளன.

வீரர் ஓர் அரசனது மேம்பாட்டைக் கூறும் துறை வேத்தியல் அல்லது வேத்தியல் மலிவு என்பதாகும். 286, 291ஆம் பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

ஒருவீரன் களத்தில் செய்த சபதத்தைக் கூறுவது நீண்மொழியாகும். 287, 368 ஆகிய இரு பாக்களும் இத்துறையில் உள்ளன.

பழமையிலும் மறத்திலும் புகழ்பெற்ற குடியின் வரலாற்றைக் கூறுதல் குடிநிலையுரைத்தல் ஆகும். 290ஆம் பாடல் இத்துறையில் அமைந்துள்ளது.

நிறைமதி போலும் வெண்கொற்றக்குடையை உடைய அரசனுக்கு வீரன் ஒருவன் தன்னுடைய மேம்பாட்டைத் தானே உயர்த்திச் சொல்லியது நெடுமொழித் துறையாகும். 298ஆம் பாடல் இத்துறையிலுள்ளது.

வஞ்சித்திணை

கொற்றவள்ளை, மழபுல வஞ்சி, துணைவஞ்சி, இயன்மொழி, பெருஞ்சோற்று நிலை ஆகிய ஐந்தும் வஞ்சித்திணையில் புறநானூற்றில் அமைந்துள்ள துறைகளாகும்.

அரசன் புகழைச்சொல்லி, நாடு கெடுதற்கு வருந்தலாக அமைவது கொற்ற வள்ளை என்பது. 4, 7, 41, 98, 100 ஆகிய ஐந்து பாக்களும் இத்துறையில் உள்ளன.

பகைவரது வேற்றுப் புலத்தைக் கொள்ளையடித்து இல்லங்கள்பாழ்படக் கைப்பற்றிய தொழிலைச் சொல்லியது மழபுலவஞ்சி என்பர். 7, 16, 31 ஆகிய மூன்று பாக்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

பிறரை வெல்லவோ கொல்லவோ துணிந்து நிற்பான் ஒருவனுக்குச் சிலகூறி சந்து செய்வித்தல் துணைவஞ்சி என்னும் துறை. 36, 45, 46, 47, 57, 213 ஆகிய ஆறு பாக்கள் இத் துறையில் அமைந்துள்ளன.

அரசனின் இயல்பை உரைத்தல். தலைவன் எதிர் சென்றேறி அவன் செய்தியையும் அவன் குலத்தோர் செய்தியையும் அவன்மேல் ஏற்றிப் புகழ்தல் இயன்மொழி. இது இயன்மொழி வாழ்த்து என்றும் கூறப்படும். புறநானூறு 46ஆம் பாட்டு இத்துறையில் உள்ளது.

பகைவருடைய வேற்றுப்புலத்தை நமக்கு அழித்துத் தந்தவர் இவர் என்று சொல்லி மிக்க சோற்றை வீரர் கையில் கொள்ளுமாறு கொடுத்தது பெருஞ்சோற்று நிலை. 292ஆம் பாட்டு இத்துறை.

காஞ்சித்திணை

புறநானூற்றில் காஞ்சித்திணையின் அடிப்படையில் வஞ்சினக்காஞ்சி, பூக்கோட்காஞ்சி, பேய்க்காஞ்சி, மகட்பாற்காஞ்சி, மறக்காஞ்சி, பெருங்காஞ்சி, மனையறம்-துறவறம் ஆகிய ஏழு துறைகள் அமைந்துள்ளன

கொடிய சினத்தையுடைய மன்னன் பகைவரைப் பணியச் செய்வதற்காக இவ்வாறு செய்வேன் என்று வஞ்சினம் கூறிய

சிறப்பைச் சொல்லுவது வஞ்சினக்காஞ்சி. 71, 72, 73 ஆகிய மூன்று பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

சேனைப் பூசலை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டி அரசன் கொடுத்த பூவைக் காஞ்சி வீரர் சூடிக்கொண்டது பூக்கோட்காஞ்சி. 293ஆம் பாடல் இத்துறை.

அழகிய அணிகலன் அணிந்த உன் மகளை எனக்குத் தருக என்று சொல்லும் வஞ்சி அரசனோடு காஞ்சியரசன் மாறுபட்டு நின்றது மகட்பாற்காஞ்சி. 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356 ஆகிய இருபது பாக்களும் மகட்பாற்காஞ்சித் துறை

மாலையால் சிறந்த வலிமையுடைய மன்னன் பகைவர் நீங்க மறத்தொழிலைச் செலுத்தியது. மறத்தொழிலையுடைய வீரன் ஒருவன் பகைவருடைய பகைக்குப் பொறுக்காதவனாய் பிளந்து இறப்பினும் மறக்காஞ்சியாகும். 357ஆம் பாட்டு மறக்காஞ்சித் துறை.

எதிர்வரும் படையைத் தடுக்கும் வலியுடைய கொடுவினையாளர் தத்தம் ஆற்றலைப் பெருஞ்சேனையிடத்துத் தோற்றுவித்தது பெருங்காஞ்சி. 359, 360, 365, 366 ஆகிய பாக்கள் பெருங்காஞ்சித்துறையில் அமைந்தவை.

பிணமிக்க போர்க்களத்தில் உயிரொடு கீழே வீழ்ந்தவனைப் பேய் மிகவும் அச்சமுறுத்தியது பேய்க்காஞ்சி. 281ஆம் பாட்டு இத்துறை.

இல்லறம் துறவறம் ஆகியவற்றின் வேறுபாடுகளைக் கூறுவது மனையறம் துறவறம். இது இலக்கணத் துறைகளுள் இல்லாத ஒரு துறையாகும். உ.வே.சாமிநாதையரின் புறநானூற்றுப் பதிப்பிலுள்ள அரும்பதவுரையில் இது உள்ளது. 358ஆம் பாடல் இத்துறை.

நொச்சித்திணை

மகண்மறுத்தல், செருவிடை வீழ்தல், குதிரைமறம் ஆகிய மூன்று துறைகளும் நொச்சித்திணையிலுள்ளவை.

கொடிய பகையையுடைய அரசன்மகளை உழிஞையார் விரும்ப, அழகிய குறும்பினுள்ளே தங்கிய நொச்சியான் மறுத்துச் சொல்லியது மகண்மறுத்தல். 109, 110, 111 ஆகிய மூன்று பாக்களும் இத்துறையில் அமைந்தவை.

ஆழமுடைய கிடங்கினோடு அரிய காவற்காட்டைக் காத்து வீழ்ந்த வேல் வீரர் வெற்றியைச் சொல்லியது செருவிடை வீழ்தல். 271, 272 ஆகிய இருபாடல்களும் இத்துறையில் அமைந்தவை.

அம்பு எய்யும் தொழிலால் மாட்சிமைப்பட்ட பெரிய மதிலிடத்துப பாயும் குதிரையின் ஆற்றலைச் சொல்லியது குதிரைமறம். 299ஆம்

பாடல் இத்துறை.

தும்பைத்திணை

தொகைநிலை, பாடாண்பாட்டு, எருமைமறம், தானைமறம், குதிரைமறம், தானை நிலை, உவகைக் கலுழ்ச்சி, பாண்பாட்டு, மூதின்முல்லை, களிற்றுடனிலை, நூழிலாட்டு ஆகிய பதினொரு துறைகள் இதில் அமைந்துள்ளன.

கேடின்றி நிறைந்த புகழை நிறுத்தி எல்லாரும் போர்க்களத்தில் ஒருங்கே மடிந்த நிலை தொகைநிலை. 62, 63 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்தவை.

பாடாண்பாட்டு ஒருவனது ஆற்றலும் ஒளியும் ஈகையும் அருளும் என்றிவற்றை ஆராய்ந்து சொல்லுதலாகும். 283, 284 ஆகிய இரு பாடல்களும் இத்துறையில் உள்ளன.

வீரனொருவன் வியர்வையரும்பும்படி வெகுளியைச் செலுத்தி முதுகிட்ட தன் படைக்குப் பின்னே நின்றது எருமைமறம். 80, 274, 275 ஆகியவை இத்துறையிலமைந்த பாக்கள்.

போர் எதிர்த்த இருவகைச் சேனையும் தாம் போர் செய்து மடியாமையைப் பரிகரித்த ஆற்றலின் உயர்ச்சியைச் சொல்லியது

தானைமறம். 87, 88, 89, 90, 290, 300, 301 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

வேற்படையையுடைய தும்பை மன்னனின் மாறுபாட்டைச் செய்யும் போருள் செறிந்த கலையுடைய குதிரையின் மறத்தைச் சொல்லியது குதிரைமறம். 273, 302, 303, 304 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையின

இரண்டுபக்கத்துச் சேனையும் மறத்தை ஏத்தப் போர்க்களத்துச் சிறப்பெய்தியது தானைநிலை. 276ஆம் பாடல் இத்துறை.

வாளால் பெற்ற விழுப்புண் மிக்க உடம்பையுடைய கணவனைக் கண்டு அவன் மனைவி மகிழ்ந்து கண்ணீர் சொரிந்தது உவகைக் கலுழ்ச்சி. 277, 278, 295 ஆகியவை இத்துறையில் உள்ளன.

வெண்ணிறக் கொம்பையுடைய யானையைக் கொண்டு புறந்தலையில் இறந்தவர்க்கு யாழ்வாசிக்கும் கைத்தொழில் வல்ல பாணர் உரிமை செய்தது பாண்பாட்டு. 283, 284, 311 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறையின.

கொல்லும் வேலையுடைய வீரர்க்கு மட்டுமின்றி அந்த மறக்குடியில் பிறந்த மென்மை மிக்க அரிவையர்க்கும் சினமுண்டு என்று சிறப்பித்தது மூதின்முல்லை. 288ஆம் பாடல் இத்துறையில் உள்ளது

ஒளியை உடைய வேல் தன்மீது படுதலின் வீழ்ந்த யானையின் கீழ் வீரன் பட்டது களிற்றுடனிலை. 307ஆம் பாடல் இத்துறை.

பொருளகத்தைப் பொருந்திய சேனைகெட வீரன் தனது மார்பைத் திறந்த வேலைப் பறித்துப் பகைவர்மேல் எறிந்தது நூழிலாட்டு. 309, 310 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

வாகைத்திணை

புறநானூற்றில் வாகைத்திணையின்கீழ் அரசவாகை, இயன்மொழி, நல்லிசை வஞ்சி, மழபுலவஞ்சி, குற்றுழிஞை, முதல்வஞ்சி, ஏறாண்முல்லை, ஏர்க்களஉருவகம், பார்ப்பனவாகை, வல்லாண்முல்லை, பாணாற்றுப்படை, தாபதவாகை, மூதின்முல்லை,. சால்புமுலலை, மறக்கள வேள்வி, மறக்களவழி ஆகிய பதினாறு துறைகள் உள்ளன

நடுநிலையான சொல்லையுடைய பகையால் சிறந்த மன்னனது நன்மையைச் சொல்லியது அரசவாகை. 17, 19, 20, 21, 25, 26, 33, 42, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 61, 66, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 93, 94, 98, 99, 100, 104, 125, 167, 174, 368, 369, 370, 371 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்தவை.

அரசனின் இயல்பை உரைத்தல். தலைவன் எதிர்சென்றேறி அவன் செய்தியையும் அவன் குலத்தோர் செய்தியையும் அவன் மேல்

ஏற்றிப் புகழ்தல் இயன்மொழியாகும். 17, 22 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

பகைவரது அழிவில்லாத அரண்மேல் வீரன் தான் ஒருவனேயாகிப் பகையை வளர்த்தது குற்றுழினை. 37ஆம் பாடல் இத்துறை.

தன்னை எதிர்ப்பாரின்றிச் சினமிகும் மேன்மேல் உயர்ந்த ஆண்மையுடைய வீரன் குடியழுக்கத்தை மிகுத்துச் சொல்லியது ஏறாண்முல்லை. 86, 296 ஆகியவை இத்துறை.

மாலையணிந்த வீரக்கழலால் பொலிந்த மன்னர் பகைகெடுக்கும் நான்கு வேதத்தை உடைய அந்தணரின் நன்மைமிக்க நடுவுநிலையைச் சொல்லியது பார்ப்பன வாகை. 166, 305 ஆகிய பாக்கள் இத்துறை.

வீரனின் இல்லையும் ஊரையும் இயல்பையும் சொல்லி அவனது அழகிய ஆண்மையை நன்மை பெருகச் சொல்லியது வல்லாண்முல்லை. 170, 178, 179, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்தவை.

பகைவரது வேற்றுப்புலத்தைக் கொள்ளையடித்து இல்லங்கள் பாழ்படக் கைப்பற்றிய தொழிலைச் சொல்லியது மழபுலவஞ்சி. 31ஆம் பாட்டு இத்துறை.

தவமுனிவோர் தம் தவத்தொடு தழுவி, அதை விட்டறியாத ஒழுக்கத்தைச் சொல்லியது தாபதவாகை. 251, 252 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்தவை.

கொல்லும் வேலையுடைய வீரர்க்கு மட்டுமின்றி, அந்த மறக்குடியில் பிறந்த மென்மை மிக்க அரிவையர்க்கும் சினமுண்டு என்று சிறப்பித்தது மூதின்முல்லை. 279, 306, 308, 312, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 344 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

வானைத்தொடும் மலையை ஒத்த சான்றோரின் அமைதியைச் சொல்லியது சால்புமுல்லை. 285ஆம் பாட்டு சால்புமுல்லைத் துறையாகும்.

போர்க்களத்தை ஏர்க்களமாக உருவகம் செய்தல். ஏரோர் களவழியன்றிக் களவழித் தேரோர் தோற்றிய வென்றி ஏர்க்கள உருவகமாகும். 373ஆம் பாடல் இத் துறை.

முழவுபோலத் திரண்ட உறுதியான தோளினையுடையவனை, உழும் வேளாளனாக மிகுத்துச் சொல்லியது மறக்களவழி. 368, 369, 370, 371, 373 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

கொல்லும் வலிமையுடைய பேய் வயிறார உண்ணுமாறு, பரந்த வலியுடைய வேந்தன் களவேள்வி வேட்டது மறக்களவேள்வி. 372ஆம் பாடல் இத்துறை.

பகைவரது போர்ப்புலம் அழியும்படி தங்கிய வென்றி வேலினையுடைய வஞ்சி வேந்தனாகிய வீரனது வெற்றியை மிகுத்துச் சொல்லியது நல்லிசைவஞ்சி. 23ஆம் பாட்டு இத்துறை.

பழையவரலாற்றை உடைய வாளினைக் கொண்ட மறக்குடியில் முன்னோரது நிலையைச் சொல்லியது முதல்வஞ்சி. 37ஆம் பாடல் இத்துறை.

தான் மேற்சென்ற தொழில முடிவுபெற்று ஒலிக்கின்ற வீரக் கழலினையுடைய அரசனது இல்லறத்தின் நிறைவைச் சொல்லியது பாணாற்றுப்படை. 180, 181 ஆகிய இரண்டும் பாணாற்றுப்படை

பாடாண்திணை

செவியறிவுறூஉ, வாழ்த்தியல், பொருண்மொழிக்காஞ்சி, இயன்மொழி, பூவைநிலை, பரிசில்கடாநிலை, புலவராற்றுப்படை, உடனிலை, குடைமங்கலம், விறலி யாற்றுப்படை, பாணாற்றுப்படை, வாண்மங்கலம், பரிசிற்றுறை, பரிசில்விடை, கடை நிலை, அரசவாகை, கடைநிலைவிடை ஆகிய பதினெட்டு துறைகளும் பாடாண் திணையில் அமைந்தவை.

வீரம் கெடாது நின்று நிலைத்த பெரிய எண்ணத்தை அறம் ஆராயும் செங்கோல் உடைய வேந்தனுக்கு உரைத்தது செவியறிவுறூஉ. 2, 3, 5,

6, 35, 40, 55, 184 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையின.

தலைவனது கொடையையும் வெற்றியையும் கூறிப் பாராட்டுதல் வாழ்த்தியலாகும், 2, 3, 13, 91, 128, 158, 367, 375, 377, 385, 386 ஆகிய பாக்கள் வாழ்த்தியல் துறையில் அமைந்தவை.

அவிர்ந்து விளங்கும் சடையினை உடைய முனிவர் விரும்பித் தெளிந்த பொருளைச் சொல்லல் பொருண்மொழிக்காஞ்சி. 5ஆம் பாட்டு இத்துறை

இத்தன்மையோர் இத்தன்மை வழங்கினார் நீயும் அத்தன்மையார் போல் அப்படியான பொருள்களை எமக்குத் தருவாயாக என்று சொல்லி எத்தன்மையோரும் உணர அரசனை உயர்த்திச் சொல்லியது இயன்மொழி. 12, 14, 15, 30, 32, 34, 38, 39, 49, 50, 67, 92, 96, 97, 102, 106, 107, 108, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 142, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 168, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 212, 215, 216, 376, 378, 380, 381, 389, 390, 400 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்தவை.

ஆனிரையைக் காத்த மாயவன் திருவுருவோடு உவமித்துக காட்டிடத்து மலரும் காயாம் பூவைப் புகழ்ந்தது பூவைநிலை. 56, 59 ஆகிய பாக்கள் இத்துறை.

பரிசில் வேட்டுப புரவலன்பால் சென்று அதனைப் புலப்படுத்தல் பரிசில்கடா நிலை ஆகும். 136, 139, 158, 159, 160, 164, 169, 196, 197, 198, 199, 209, 210, 211, 266 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

அகன்ற வானத்துத் தேவர்களிடம் மிக்க அறிவாளனை நெறியிலே செலுத்தியது. புலவராற்றுப்படை 48, 49, 141 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறையில் அமைந்தவை.

தலைமகன் வாயிற்கண் நின்று கூறுதல், கடைநிலைவிடை விடை பெறுதலுமாகும். 397ஆம் பாடல் இத்தன்மை உடையது.

இரு அரசர்கள் ஒருங்கே வீற்றிருத்தலைப் பாடுவது உடனிலை. 58ஆம் பாடல் இத்துறை. நான்கு திசைகளிலும் புகழ்பெருக வீற்றிருந்த அரசன் குடையைப் புகழ்ந்தது குடைமங்கலம். 60ஆம் பாடல் இத்துறை.

வெற்றிமன்னன் புகழைச் சொல்லும் விறலி ஒருத்தியை இன்னொரு விறலி வழிப்படுத்தியது விறலியாற்றுப்படை. 64, 102, 105, 133 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறை.

மிகவுயர்ந்த மலைவழியிடத்துப் பாணன் ஒருவனை இன்னொரு பாணன் வழியிலே செலுத்தியது பாணாற்றுப்படை. 68, 69, 70, 138, 141, 155 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

பகைவரால் கலக்குதற்கரிய கடல்போன்ற சேனையையும் வலிய யானையையும் உடைய அரசன் வாளைப் புகழ்ந்தது வாண்மங்கலம். 95ஆம் பாடல் இத்துறை.

வாயிற்கண் சென்று நிற்றலைக் கூறுதல், வினவி நிற்றல் ஆகியவை கடை நிலைத் துறை. 127, 282, 323, 384, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறை.

நுகத்தில் பகலாணி போன்ற நடுவுநிலையான சொல்லை உடைய பகையால் சிறந்த மன்னனது தன்மையைச் சொல்லியது அரசவாகை. 168ஆம் பாடல் அரச வாகை.

வள்ளல் மகிழ்ச்சியில் அமைய இரவலன் போவதற்கு எழுந்தது பரிசில். 163ஆம் பாடல் இத்துறை.

அரசன் மனம் மகிழ வெல்லும் புகழைச் சொன்னவர்க்குப் பெரும் பரிசில் வழங்கி இனிமையோடு விடைகொடுத்தது பரிசில்விடை. 140, 152, 162, 165, 397, 399 ஆகிய பாக்கள் இத்துறை.

பூமியைக் காக்கும் தொழிலை உடைய அரசன் முன்னே தாண் எண்ணிய பரிசில் இதுவென உரைத்தல் பரிசில்துறை. 126, 135, 137, 148, 154, 161, 168, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 379 ஆகிய பாடல்கள் இத்துறையின.

பொதுவியல் திணை

முதுமொழிக்காஞ்சி, பொருண்மொழிக்காஞ்சி, கையறுநிலை, பெருங்காஞ்சி, ஆனந் தப்பையுள், தாபதநிலை, முதுபாலை ஆகிய ஏழு துறைகள் இதில் உள்ளன.

பலரும் பாராட்டும் அறிவுடையோர் குற்றம் நீக்க ஆராயும் உலகினுள் முடிந்த பொருளாகிய அறம் பொருள் இன்பத்தை அறியச்சொல்லல் முதுமொழிக்காஞ்சி. 18, 27, 28, 29, 74 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

அவிர்ந்து விளங்கும் சடையினையுடைய முனிவர் விரும்பித் தெளிந்த பொருளைச் சொல்லல் பொருண்மொழிக்காஞ்சி. 18, 24, 75, 121, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 214 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் விளங்குகின்றன.

பெரிய இவ்வுலகத்தின் நிலையாமை முறையைச் சொல்லுதல் பெருங்காஞ்சியாகும். 194, 362, 363, 364 ஆகிய பாக்கள் பெருங்காஞ்சித்துறையாகும்.

மனைவி தன் கணவன் இறப்ப உடல்மெலிந்து வருந்துதுல் ஆனந்தப்பையுள் ஆகும். 229, 246, 247, 280 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையின.

வீரக்கழலணிந்த வேந்தன் இறந்தானாக, அவனைச் சார்ந்து நின்றோர் அவன் இறப்பைக்கூறி, ஒழுக்கம் தளர்தல், இறந்த அவன் புகழை அன்புமிகச் சொல்லல், கையறுநிலைத் துறையாகும். 65, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245 ஆகிய பாக்கள் கையறுநிலைத்துறையில் அமைந்துள்ளன.

குருந்தம்பூ மாலையணிந்த கணவன் இறக்கக், கரியபெரிய கண்ணையுடைய மனைவி கைம்மை நிலையை ஏற்றதைச் சொல்லுவது தாபதநிலை. 143, 248, 249, 250 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

காட்டின்கண் தன் கணவனை இழந்த, கொடிபோன்ற மனைவியின் தனிமையைச் சொல்வது முதுபாலையாகும். 253, 254, 255, 256 ஆகிய பாக்கள் முதுபாலைத் துறை.

கைக்கிளைத்திணை

கைக்கிளையின் அடிப்படையில் பழிச்சுதல் என்னும் ஒரே துறைமட்டும் உள்ளது. இது, ஒத்த அன்பினாற் காமம் உறாத வழியும், குணச்சிறப்பின்றித் தானே காமுற்றுக் கூறியதாகும். காதலின் சிறப்பைக் கூறிப் போற்றுதலால் பழிச்சுதல் ஆயிற்று. 83, 84, 85 ஆகிய பாக்கள் இத்துறையில் உள்ளன.

பெருந்திணை

குறுங்கலி, தாபதநிலை ஆகிய இருதுறைகளும் புறநானூற்றில் பெருந்திணையில் அமைந்துள்ளன.

தலைவன் தலைவியைக் கைவிட்டு நறுநாற்றங்கமழும் பெரிய கூந்தலையுடைய பிற மகளிரை நயக்கும்படி அவன் நெஞ்சத்தே மாறுபட்டெழுந்த காமம் கெடும்படி சொல்லியது குறுங்கலி. 143, 144, 145, 146, 147 ஆகிய பாடல்கள் குறுங்கலித்துறையில் அமைந்துள்ளன. குருந்தம்பூ மாலையணிந்த கணவன் இறக்கக் கரியபெரிய கண்ணையுடைய மனைவி கைம்மை நிலையை ஏற்றதைச் சொல்லல் தாபதநிலையாகும் என்று சொல்லப்பட்டாலும் மேற்கண்ட அதே பாக்கள் தாபதநிலைத் துறையில் உள்ளன

இவையே புறநானூற்றில் காணப்படுகின்ற திணை துறைகள் ஆகும். வெவ்வேறு திணைகளிலும் ஒரேபெயர்கொண்ட துறைகள் சில இடம்பெற்றுள்ளன என்ப தைக் காண்கிறோம். ஒரேமாதிரியான துறைகளும் உள்ளன. இவை படிப்போர்க்குக் குழப்பத்தை ஏற்படுத்துபவை. ஒரேமாதிரியான அல்லது ஒரேபெயர் கொண்ட துறைகளை ஒரே திணையிலேயே அமைத்திருக்கலாம்.

புறநானூறு, புறப்பொருள் வெண்பாமாலை ஊடாட்டம்

1. புறநானூற்றில் வெட்சித்திணையில் உண்டாட்டு தலைத்தோற்றம் ஆகிய இரு துறைகள் மட்டுமே வந்துள்ளன. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் இவை உட்படப் பத்தொன்பது துறைகள் கூறப்படுகின்றன.

2. புறநானூற்றில் கரந்தைத்திணையின் அடிப்படையில் கையறுநிலை, செரு மலைத்தல், பிள்ளைப் பெயர்ச்சி, நீண்மொழி, குடிநிலையுரைத்தல், வேத்தியல், நெடு மொழி ஆகிய ஏழுதுறைகள் அமைந்துள்ளன. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் கரந்தைத்திணையின் கீழ் பதின்மூன்று துறைகள் அமைந்துள்ளன. புறநானூற்றில் காணப்படும் ஏழுதுறைகளுள் நீண்மொழி என்ற துறை புறப்பொருள் வெண்பா மாலையில் காணப்படவில்லை.

3. புறநானூற்றில் வஞ்சித்திணையின் கீழ் கொற்றவள்ளை, மழபுல வஞ்சி, இயன் மொழி, துணைவஞ்சி, பெருஞ்சோற்றுநிலை ஆகிய ஐந்து துறைகள் காணப்படுகின்றன. புறப்பொருள் வெண்பா மாலையில் வஞ்சித்திணையில் இருபது துறைகள் அமைந்துள்ளன. துணைவஞ்சி, இயன்மொழி ஆகிய இரு துறைகளும் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் காணப்படவில்லை.

4. காஞ்சித்திணையில் புறநானூற்றில் ஏழு துறைகள் அமைந்துள்ளன. அவை வஞ்சினக்காஞ்சி, பேய்க்காஞ்சி, பூக்கோட்காஞ்சி, மகட்பாற்காஞ்சி, மறக்காஞ்சி, பெருங் காஞ்சி, மனையறம் துறவறம்

ஆகியவை. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் காஞ்சித் திணைத் துறைகள் இருபத்தொன்றாகும். மனையறம்-துறவறம் தவிர ஏனை ஆறு துறைகளும் உள்ளன.

5. புறநானூற்றில் நொச்சித்திணைத் துறைகள் மூன்றாகும். மகண்மறுத்தல், செருவிடைவீழ்தல், குதிரைமறம் என்பன அவை. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் நொச்சித்திணையில் மேற்கண்டவை உட்பட எட்டுத் துறைகள் அமைந்துள்ளன

6. புறநானூற்றில் தும்பைத்திணையின்கீழ் அமைந்த துறைகள் பதினொன்று. தொகைநிலை, எருமைமறம், தானைமறம், குதிரைமறம், நூழிலாட்டு, களிற்றுடனிலை, தானை நிலை, உவகைக்கலுழ்ச்சி, பாண்பாட்டு, பாடாண்பாட்டு, மூதின்முல்லை என்பன அவை. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் தும்பையில் அமைந்த துறைகள் இருபத்து மூன்று. புறநானூற்றிலுள்ள பாடாண்பாட்டு, மூதின் முல்லை தவிர ஏனைத் துறைகள் உள்ளன. இவையிரு துறைகளுமே தும்பைத் திணைக்கும் பாடாண் திணைக்கும் பொதுவானவை.

7. புறநானூற்றில் வாகைத்திணை அடிப்படையில், அரசவாகை, இயன்மொழி, நல் லிசை வஞ்சி, பார்ப்பனவாகை, மழபுலவஞ்சி, குற்றுழிஞை, முதல்வஞ்சி, ஏறாண் முல்லை, வல்லாண்முல்லை, பாணாற்றுப்படை, ஏர்க்கள உருவகம், தாபதவாகை, மூதின்முல்லை,

சால்புமுல்லை, மறக்களவேள்வி, மறக்களவழி ஆகிய பதினாறு துறைகள் உள்ளன. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் வாகைத்திணையின்கீழ் முப்பத்திரண்டு துறைகள் உள்ளன. அரசவாகை, பார்ப்பனவாகை, ஏறாண்முல்லை, மறக்கள வழி, மறக்களவேள்வி, வல்லாண்முல்லை, தாபத வாகை, மூதின்முல்லை, சால்பு முல்லை ஆகிய ஒன்பது துறைகளும் புறப்பொருள் வெண்பா மாலையிலும் உள்ளன. நல்லிசைவஞ்சி, மழபுலவஞ்சி, முதல்வஞ்சி ஆகியவை வஞ்சித்திணையில் வருகின்றன. இயன்மொழி, பாணாற்றுப்படை போன்றவை பாடாண்திணையில் அமைந்தவை. இதிலும் உள்ளன. ஏர்க்கள உருவகம் என்னும் துறை புறப்பொருள் வெண்பா மாலையில் காணப்படவில்லை.

8. பாடாண்திணையில் புறநானூற்றில் பதினெட்டு துறைகளில் பாக்கள் அமைந்துள்ளன. செவியறிவுறூஉ, வாழ்த்தியல், பொருண்மொழிக்காஞ்சி, இயன்மொழி, பூவைநிலை, பரிசில்கடாநிலை, புலவராற்றுப்படை, உடனிலை, பாடாண்பாட்டு, குடைமங்கலம், விறலியாற்றுப்படை, பாணாற்றுப்படை, வாண்மங்கலம், பரிசில்துறை, கடைநிலை, பரிசில் விடை, அரசவாகை, பரிசில், கடைநிலைவிடை ஆகியன. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் நாற்பத்தெட்டு துறைகள் அமைந்துள்ளன. செவியறிவுறூஉ, பாடாண்பாட்டு, பூவைநிலை, பரிசில்கடாநிலை, புலவராற்றுப்படை, குடை மங்கலம், விறலியாற்றுப்படை,

பாணாற்றுப்படை, வாண்மங்கலம், பரிசில்துறை, பரிசில்விடை ஆகிய பதினொரு துறைகள் இரண்டிற்கும் பொதுவாக உள்ளன. பரிசில், உடனிலை, வாழ்த்தியல், இயன்மொழி, கடைநிலை, கடைநிலைவிடை என்னும துறைகள் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் இடம்பெறவில்லை. பொருண்மொழிக் காஞ்சி, பொதுவியல் திணையில் உள்ளது. பாடாண்திணைக்கும் பொருந்துகிறது. அரசவாகை என்பது வாகைத்திணையில் அமைந்துள்ளது.

9. பொதுவியல் திணையில் புறநானூற்றில் முதுமொழிக்காஞ்சி, பொருண்மொழிக் காஞ்சி, கையறுநிலை, பெருங்காஞ்சி, ஆனந்தப்பையுள், தாபதநிலை, முதுபாலை என்னும ஏழு துறைகள் அமைந்துள்ளன. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் இதன் கீழ் முப்பத்தேழு துறைகள் அமைந்துள்ளன. புறநானூற்றில் வரும் துறைகள் யாவும் இடம்பெற்றுள்ளன.

10. கைக்கிளைத்திணையில் பழிச்சுதல் என்னும் ஒரேஒரு துறை (83, 84, 85) மட்டுமே அமைந்துள்ளது. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் பத்தொன்பது துறைகள் அமைந்துள்ளன. இந்தப் பத்தொன்பது துறைகளில் பழிச்சுதல் என்னும் துறை இடம்பெறவே இல்லை.

11. பெருந்திணையில் புறநானூற்றில் குறுங்கலி, தாபதநிலை என்னும் இரண்டே துறைகள் மட்டுமே இடம்பெற்றுள்ளன. 143, 144, 145, 146,

147 பாட்டுகளுக்கே குறுங்கலி, தாபதநிலை என்னும் இரு துறைகளும் கூறப்படுகின்றன. புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் முப்பத்தாறு துறைகள் உள்ளன. குறுங்கலி என்னும் துறை அவற்றுள் உள்ளது. தாபதவாகை என்பது வாகைத்திணையில் அமைந்துள்ளது. இவை இரண்டிற்குமான வேறுபாடு புரியவில்லை.

புறநானூற்றில் அமைந்துள்ள துறைகளே இயல்பானவையாகத் தோன்றுகின்றன. அவை குறித்த சூழலில் குறித்த அரசர்கள்மீது பாடப்பட்டவை. புறப்பொருள் வெண்பாமாலை சொல்லுகின்ற துறைகள் செயற்கையாகச் செய்யப்பட்டவை. என்ப தனால்தான் போலும், புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் காணப்படாத பல புதிய துறைகள் புறநானூற்றில் காணப்படுகின்றன. புறநானூற்றை ஒட்டிப் புறப்பொருள் வெண்பாமாலை அமைந்தது எனச் சில அறிஞர்கள் உரைத்துள்ள கருத்தினை இது கேள்விக்குள்ளாக்குகிறது.

புறநானூற்றில் உழிஞைத்திணையில் பாடல் எதுவும் அமையவில்லை. குற்றுழிஞை என்னும் ஒரு துறை காணப்படினும், அது வாகைத்திணையின்கீழ் அமைந்துள்ளது. திணை துறை மறைந்துபோன பாடல்கள் புறநானூற்றில் பத்து உள்ளன. இரண்டு பாடல்கள் கிடைக்கவில்லை.

புறநானூற்றின் பல பாக்களுக்கு இருவேறுபட்ட திணைதுறைகள் காணப்படுகின்றன. மூன்று நான்கு துறைகள் அமைந்த பாக்களும்

உண்டு. புறநானூற்றில் ஒரு திணையின் கீழமைந்த சில துறைகள், பிற திணைகளின் கீழும் காணப்படுகின்றன. ஆகவே துறைகளின் அமைப்பில் புறநானூற்றில் ஒருவித நெகிழ்ச்சி காணப்படுகிறது என்று சொல்லலாம்.

புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் மொத்தம் முந்நூற்றுப் பதினைந்து துறைகள் காணப்படுகின்றன. இவைதவிர ஒழிபு நூற்பாக்களும் உள்ளன. அவற்றில் காணப்படும் துறைகள், மேற்கூறிய எண்ணிக்கையில் சேர்க்கப்படவில்லை. புறநானூற்றில் அறுபத்தேழு துறைகள் மட்டுமே காணப்படுகின்றன. இவ்வாறாகக் காணப்படும் தன்மை, புறநானூறு அக்கால வாழ்க்கையை ஒட்டியே எழுதப்பட்டதால் நேர்ந்தது எனலாம். அதாவது, வரலாற்றில் குறிப்பிட்ட சில சந்தர்ப்பங்களே மீண்டும் மீண்டும் தோன்றுகின்றன. எனவே உண்மையான துறைகள் குறைவுதான். செயற்கையான செய்திகளைப் புனைந்துகூறுவதால் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் துறைகள் மிகுதியாக அமைந்துள்ளன என்ற முடிவுக்கு நாம் வரநேர்கிறது

சுட்டி

அரிஸ்டாடில்

அகம்-புறம்

நூற்பாக்களின் தொடர்பு

இடைச்செருகல்

மேலோர்-கீழோர்

நூற்பாக்களின் அமைப்புமுறை

அகத்திணையியல் அமைப்பு

ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார், பி.டி

மொழி-சமூகப் பரிமாற்றத்துக்கான கருவி

தேசியப் பிரச்சினை

மொழியமைப்புகளின் தொகுப்பு

சமூக அமைப்புகளை ஒருங்கிணைத்தல்

இலக்கணத்தின் பணிகள்

செவ்வியல் கோட்பாடு

நாடக வழக்கு

உலகியல் வழக்கு

நோக்கு

வாசகரிடம் இலக்கியம்

பொருள்கோள்

ஷ்லியர்மேக்கர்

காடமர்

சஹ்ருதய பாவம் (எம்பதி)

சாரங்கபாணி, இரா

அர்த்தவிளக்க இடைவெளி

சொற்புணர்ப்பு

தொல்காப்பியர் பகுத்தறிவாளர்

தொல்காப்பியத் தொடரமைப்புகள்

நினைவில் வைக்கும் அமைப்புகள்

புறனடைகள்

உருவகம்

சினையெச்சம்

உள்ளுறை

இறைச்சி

யாப்புறுப்புகள்

உரையின் வகைகள்

ஒத்த காட்சி

உத்தி வகைகள்

வக்ரோக்தி

குண்டகர்

மொழி விலகல்

வக்ரோக்தி வகைகள்

முன்னணிப்படுத்தல்

வேங்கடசாமி, மயிலை., சீனி

இளவழகனார்

இருமை எதிர்வுமனிதமைய வாதம்

திணையமைப்பு

ஐயனாரிதனார்

புறப்பொருள் வெண்பாமாலை

புறநானூற்றின் திணைதுறைகள்

புறநானூறு-வெண்பாமாலை ஒப்பீடு

போரின் ஐந்து நிலைகள்

போரின் விதிகள்

வாழ்க்கை மதிப்புகள்

படைப்பிரிவுகள்

போர் நடவடிக்கைகள்

போர்ப்பண்புகள்

கொள்ளையிடுதல்

பகைவரைக் கைப்பற்றல்

போர்க்குற்றங்கள்

எரிபரந்தழித்தல்

பிறர் நாட்டைக் கைப்பற்றாமை

தூது

தனியழுக்கமும் பொதுவொழுக்கமும்

பிராப், விளாதிமிர

சசூர்

ஸ்டிராஸ், லெவி

குறிப்பீட்டு அமைவுகள்

பார்த், ரோலான்

சாரசீன்

தமிழில் அமைப்பிய ஆய்வு

இராமானுஜன், ஏ.கே.

அமைப்பியநோக்கிற்கு உதாரணம்

தகர்ப்பமைப்பு

பின்னமைப்பிய வாசிப்பு

வரலாற்று வாசிப்பு

தமிழின் பகுத்தறிவு நோக்கு

அறிவார்த்தத் தன்மை

உலகியல் நோக்கு

ஷோல்ஸ், ராபர்ட்

சாண்டில்யன்

சிறுகதைக் கட்டமைப்பு

செட்டிங்

பாத்திரப் பண்பு

நோக்குநிலை

கையறுநிலை

நெடுநல்வாடை

பட்டினப்பாலை

எட்டுத்தொகையில் பாலை

குறுந்தொகையில் பாலை

ஐங்குறுநூற்றில் பாலை

கலித்தொகையில் பாலை

அகநானூற்றில் பாலை

எடுத்துரைப்பியல்

முதல்-கரு-உரி

குறியியற் கட்டமைப்பு

ஐவகைச் சமூகங்கள்